This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

rt 5020.25

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

JOHN AMORY LOWELL,

(Class of 1815).

This fund is $20,000, and of its income three quarters shall be spent for books and one quarter be added to the principal.

26 July, 1887.

Über

die erste portugiesische

Kunst- und Hofpoesie

von

Friedrich Diez.

Bonn,

bei Eduard Weber.

1863.

Port 5021.25
~~Port. 4141.5~~

~~IV.2589~~

HARVARD COLLEGE
JUL 26 1887
LIBRARY

Lowell fund.

Die älteste Kunstlyrik der Portugiesen, die unter großer Betheiligung des Hofes und nicht ohne Mitwirkung der Nation, vielleicht auf Anregung eines begabten Königs ins Leben trat und nach kurzer Dauer, ohne eine bemerkenswerthe Spur zurückzulassen, vom Schauplatze der Litteratur wieder verschwand, ist eine so besondere Erscheinung, daß eine etwas eindringlichere Untersuchung derselben sowohl in Beziehung auf ihren Ursprung wie auf ihre Ausbildung nicht vom Überflusse sein möchte. Wir kennen diese Erscheinung bis jetzt nur aus zwei Bruchstücken, die aber doch weit über vierhundert Lieder enthalten. Auch die vorliegende Untersuchung kann nur auf den Werth eines Bruchstückes Anspruch machen und wird nicht frei sein von Misgriffen; aber sie bringt die Mahnung mit, daß es Zeit sei, den ganzen handschriftlichen Liederschatz, welchem eins der beiden Fragmente entnommen ist, in einer lesbaren Ausgabe dem Publicum vorzulegen. Die Arbeit ist keine leichte, aber sie lohnt der Mühe. Erblicken wir in diesen Fragmenten zum großen Theile nur eine Nachbildnerei fremder Kunst, so berechtigen doch manche Kennzeichen zur Erwartung, daß es dem vollständigen Liederschatz, in welchem wir die poetische Errungenschaft eines ganzen Zeitalters besitzen, nicht an

Zügen selbständiger und eigenthümlicher Geistesthätigkeit gefehlt haben wird.

Die in der Ursprache abgedruckten Lieder können, da die Ausgaben nicht jedem Freunde dieser Litteratur zur Hand sind, in Verbindung mit dem grammatischen Abriß und dem Glossar, Gelegenheit geben zu einiger Bekanntschaft mit dem altportugiesischen Sprachzustande, der zwar keine großen Resultate gewährt, dessen Kenntnis aber doch zur Vollständigkeit des romanischen Sprachstudiums einen nicht unwesentlichen Beitrag liefert. Die eingestreuten Übersetzungen machen Anspruch nur auf Treue, nicht auf Schönheit oder Gewandtheit.

Ich kann dieses Vorwort nicht schließen, ohne des würdigen Christian Friedrich Bellermann zu gedenken, der die letzten Jahre seines Lebens der unsre war. Es ist anerkannt, daß er über die ältere portugiesische Dichtkunst, die er an Ort und Stelle größtentheils aus Handschriften und seltnen Drucken kennen gelernt hatte, zuerst mit richtigem Urtheil und empfänglichem Sinne gesprochen. Ich hatte mir vorgesetzt, über verschiedene Puncte der gegenwärtigen Schrift seine Meinung einzuholen; leider verzögerte sich die Ausführung dieses Vorsatzes so lange, bis sie nicht mehr in meiner Macht stand.

Bonn, im August 1863.

F. D.

Portugiesische

Kunst- und Hofpoesie.

Vorgeschichte.

Bevor sich in Portugal gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts jener Dichterkreiß bildete, dessen vornehmstes und berühmtestes Mitglied König Dionysius war, konnte von einer poetischen Litteratur, wie sie andre romanische Sprachprovinzen in dem bemerkten und dem vorhergehenden Jahrhundert besaßen, in diesem Lande keine Rede sein. Der Trieb, seine Gedanken in poetischer Form auszusprechen, ist freilich überall thätig, und so wird es auch dort nicht an Liedern gefehlt haben, die aber wenig zahlreich und sehr kunstloser Art gewesen sein müssen, da die ungeheure Zerrüttung und Verödung des Reiches, herbeigeführt durch endlose heiße Kämpfe mit den Sarazenen, mit Castilien und Leon keine rechte Sprachcultur aufkommen ließen. Reste dieser Poesie sind schon früher aufgezeigt worden, aber die neuere Kritik hat sie alle, auch die am wenigsten verdächtigen, insofern sie Anspruch auf Urkundlichkeit machen, mit Recht verworfen. Das Beste in dieser Sache hat ein deutscher Gelehrter, Bellermann, geleistet, ihm ist Ferdinand Wolf mit seinem gewichtigen Urtheil beigetreten, und auch der gelehrte Catalane Milá y Fontanals, Trovadores en España 494, ist dabei stehen geblieben, während einige Portugiesen, wie Moura und Garrett, noch immer auf dem hohen Alter einzelner dieser Proben bestehen.

Unter diesen Proben befindet sich ein Volkslied, nicht

ohne dichterischen Werth, das sich auf eine von der Geschichte überlieferte kühne That beziehen soll, herausgegeben 1609 in der Monarchia lusitana des Bernardo de Brito, der es aus einer handschriftlichen Sammlung genommen und auch von Landleuten in Beira gehört haben will. Diese kühne That, die in das achte Jahrhundert gesetzt wird, bestand darin, daß einige tapfere spanische Männer einen Zug christlicher Frauen, die als Tribut in das Mohrenland abgeführt werden sollten, den Händen der Ungläubigen entrissen. Ihr Anführer hieß Goesto Ansur, nachher genannt Figueiredo. Es sind vier Strophen von zwölf sechssylbigen zuweilen etwas frei gebauten Versen mit verschränkten Reimen, die geraden Verse durch alle vier Strophen auf einen und denselben männlichen Reim ausgehend, die ungeraden willkürlich durch weibliche verbunden. Dazu kommt ein Refrän in achtsylbigen Versen, der dem Gedichte vorangeht und am Ende jeder Strophe wiederkehrt. Die erste derselben lautet, wie folgt:

No figueiral figueiredo,
A no figueiral entrey.

Seis niñas encontrara,
Seis niñas encontrey.
Para ellas andara,
Para ellas andey.
Logo lhes pescudara,
Logo lhes pescudey,
Quem las maltratara,
Y a tão mala ley.
No figueiral figueiredo,
A no figueiral entrey.

Der Vollbringer der That erzählt ohne Unterbrechung selbst, was dem epischen Stoffe eine lyrische Einkleidung gibt: das geschieht auch häufig in spanischen Romanzen. Auffallend ist die beständige spielende Wiederholung des Sinnes, wobei nur die Tempora desselben Verbums, Plusquamperfect und Perfect, abwechseln: auch diese Eigenthümlichkeit des Styles bemerkt man, wenn auch nicht so weit durchgeführt, in Romanzen, d. h. in der Volkspoesie, z. B. zwischen diera und dió Silv. de rom. ed. Grimm 278: Diera me á cien donzellas para ella acompañare, Dió me el castillo de Ureña para con ella casare. Warum man das Gedicht as trovas de Figueiredos nennt, verstehe ich nicht. Ist Figueiredo der Name einer Person, so muß man bei dieser Einheit stehen bleiben, wiewohl Bellermann übersetzt: 'sechs Mädchen fand er, sechs Mädchen fand ich'. Der Erzähler also nennt sich: 'ich Figueiredo trat in den Feigenwald ein', aber ich fehlt. Vielmehr scheint figueiredo das veraltete Synonym von figueiral, welches fast in der Geltung eines Ortsnamens beigefügt wird zur Erinnerung an den Namen der Familie, deren Haupt die That vollführte, also 'in den Feigenwald Figueiredo trat ich ein.' Sarmiento, Obras posth. p. 205, muß die Sache ebenso gefaßt haben, da er das Wort mit kleinem f schreibt. Archaismen sind kaum darin. A Vers 2, welches altportugiesisch sein soll für die Copula e (wofür das Wörterbuch der Akademie einige Beispiele zusammenbringt), gibt keinen Sinn, auch braucht unser Denkmal sonst nur das span. y: e no (für en o) würde passen. Das weiter unten vorkommende a mim fe für a mia fe sieht eher

aus wie eine mundartliche Entstellung als wie eine alte Form. Was man hier veraltet nennen könnte, ist eben sowohl spanisch, z. B. Artikel und Pronomen la, las, los, das Adjectiv mal, mala; das Substantiv hombre ist entschieden spanisch, so das Verbum vayades. Das Gedicht, so wie es vorliegt, könnte also einem Gränzlande angehören und wird die Zeit des Verfassers der Monarchia lusitana nicht bedeutend übersteigen.

Ein Liebeslied von einem Ritter Gonzalo Hermiguez, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, gerichtet an seine Gattin Ouroana, hat gleichfalls Brito aufbewahrt. Ist Ouroana so viel als Oriana, so ward sie noch später, d. h. in portugiesischen und spanischen Cancioneros unter den Heroen der Liebe citiert. Die erste Strophe lautet:

Tinhera bos, nom tinhera bos,
Tal a tal ca monta.
Tinherades me, nom tinherades me,
De la vinherades, de ca filharades,
Ca andabia (al. amabia) tudo em soma.

Man glaubt hier schon ein Ringen nach künstlichem Strophenbau zu empfinden, denn der zweite und fünfte Vers sind kürzer als die übrigen. Sieht man aber genauer zu, so erscheint dieses schwach verbürgte Product als ein litterärisches Unding. Hier ist selbst die Annahme einer zufälligen Entstellung unzulässig, da diese doch nur einzelne Wörter treffen konnte. Die Kritik muß das Ganze ins Auge fassen. Die romanische Poesie hat nirgends ohne Reim oder Assonanz angefangen, nirgends ohne einen mehr oder weniger glatten Versbau. In diesem Document aber kommen erst in der zweiten und dritten Strophe (mehr

ſind es nicht) einige Reime vor und die Verſe laſſen ſich als ſolche gewöhnlich gar nicht leſen. Gleich der erſte Vers iſt kein Vers, tinhera vos kann im Reime nicht wohl Statt finden, ſicher nicht tinherades me. Dürfte man freilich dem Texte trauen, ſo wäre tinhera für tivera eine nicht unintereſſante Form, die auf ein Perfect tine für tive zurückführen und zu dem gleich folgenden vinhera für viera, bei Alfons X. venera, ſp. viniera, ſtimmen würde. Auch im Provenzaliſchen, Franzöſiſchen und Italiäniſchen haben die Verba tenere und venire gleiche Flexion. Die Form wäre mundartlich. Es iſt indeſſen kaum zu glauben, daß ſich eine portugieſiſche Mundart ſo ſehr im Gegenſatz zur Schriftſprache befinden ſollte, welche, wie auch die ſpaniſche, die beiden bemerkten Verba ſeit den älteſten Zeiten in ihren ſtarken Formen getrennt gehalten haben. Das fragliche Gedicht ſcheint eine ungeſchickte Erfindung ſpäterer Zeit, wobei vielleicht ein altes Original vorgelegen hat.

Ich gehe auf eine Kritik zweier andern Gedichte, angeblich des zwölften Jahrhunderts nicht ein, deren Verfaſſer Egas Moniz Coelho ſein ſoll, ein Verwandter des jedem Freunde der portugieſiſchen Litteratur aus Camoens bekannten Egas Moniz: Kenner halten ſie geradezu für untergeſchoben. Man braucht nur die Perſonalflexionen ais und eis für ades und edes zu erwägen, welche erſtere noch im dreizehnten Jahrhundert ſchlechthin unerhört ſind, um dieſem Urtheile beizupflichten. Wichtiger iſt für uns die Frage: in welchem Zuſtande befand ſich die Poeſie kurz vor Dionyſius Zeit in dem benachbarten Spanien? Dies läßt ſich kurz auseinanderſetzen.

Caſtilien hatte ſchon umfangreiche Gedichte in Alexandrinern oder andern aus der Fremde gekommenen Versarten aufzuweiſen, unter welchen das Poema del Cid obenan ſteht, als Alfons X. (1252—1282) die Jungfrau Maria zum Gegenſtande theils rein lyriſcher, theils erzählender Dichtungen machte. Er nennt ſich darin den Troubadour der heil. Jungfrau, wie dies vor ihm auch Berceo (Loor 232) gethan hatte, ſagt uns aber bei dieſem Anlaß, daß er auch weltliche Lieder verfaßt habe. Die Zahl der geiſtlichen iſt ſehr groß, aber nur wenige hat man bis jetzt herausgegeben, wiewohl eine vollſtändige Ausgabe in mehr als einer Beziehung ſehr erwünſcht wäre.* Dieſe Sprache iſt die portugieſiſche, wie man ſie in Gallicien redete. Daß ſich Alfons dieſes Idioms und nicht des caſtilianiſchen bediente, muß auffallen. Iſt er wirklich, wie der Niederländer Papebroek vermuthet hat, in Gallicien erzogen worden, ſo erklärt ſich die Sache genügend. Aber dieſe Vermuthung iſt ſchwach begründet und ſcheint erſt aus ſeiner Zuneigung für die galliciſche Mundart gefolgert zu ſein; die ſpaniſchen Geſchichtſchreiber, den neueſten, Lafuente, nicht ausgenommen, laſſen ſich auf Alfonſo's Jugend nicht ein. Oder war dieſe Mundart ausgebildeter für den lyriſchen Ausdruck und lyriſche Formen als die caſtilianiſche? Dafür liegen keine Proben vor, denn Alfons iſt der erſte uns bekannte galliciſche Sänger. Man legt viel Gewicht auf San Jago de Compoſtela, welches allerdings zahlreiche Pilger aus der Ferne anzog:

*) Varnhagen, Trovas p. xxx, bemerkt, er beſitze eine Copie der Handſchrift von Toledo, erſchienen aber iſt ſie nicht.

unter ihnen waren ſicher auch Provenzalen, und dieſe konnten zur Verbreitung ihrer heimiſchen Dichtkunſt etwas beitragen, wodurch denn auch die galliciſche Muſe frühzeitig geweckt werden konnte. Indeſſen warum ſollte Alfonſo, der eben ſowohl König war von Gallicien wie von Leon und Caſtilien, die Sprache der erſteren Provinz zu brauchen ſich nicht verſucht gefühlt haben, welche wenn auch nicht an Ausbildung, wohl aber an Anmuth und Weichheit die der andern Landestheile übertraf und deren Lautſyſtem dem der hochgeachteten Troubadoursſprache näher lag als das der ſpaniſchen? Die Formen der geiſtlichen Lieder des Königs ſind mannigfaltig, wie man dies aus einer Darlegung derſelben bei Nicolaus Antonio, Bibl. hisp. vet. II. 80, und bei Mila y Fontanals, Trovad. en Esp. p. 497, entnehmen kann. Von häufiger Anwendung ſind Strophen von acht achtſylbigen Redondilien mit überſchlagendem Reim, der letzte Vers aber mit dem Refrän reimend, der wohl nur ſelten fehlt und ſelbſt an der Spitze des Liedes erſcheint. Außer Alfonſo's Thätigkeit als galliciſcher Dichter iſt die Theilnahme hervorzuheben, welche dieſer vielbeſchäftigte König der provenzaliſchen Dichtkunſt zuwandte: Aimeric von Belenoi, Bonifaci Calvo, Guiraut Riquier beſuchten ſeinen Hof, und dieſe und andre zollten ſeiner Freigebigkeit überſchwängliches Lob. Ob dieſer König auch provenzaliſch gedichtet habe, iſt wenigſtens unſicher. Die Handſchriften ſchreiben ihm allerdings eine poetiſche Entſcheidung in dieſer Sprache auf ein poetiſches Geſuch Guiraut Riquier's zu; man ſollte aber denken, daß wer Geſchick und Neigung hatte in einer fremden Mundart zu dichten, ſie ir-

gend einmal auf einen würdigeren Gegenstand angewendet haben würde, z. B. auf Staatsereignisse, woran es in Castilien nicht fehlte. Mila y Fontanals (p. 240) ist der Meinung, der König habe die Antwort mündlich gegeben und sie sei nachher in provenzalische Verse gesetzt worden. Wichtiger als dieser poetisch unbedeutende Versuch in der Sprache der Troubadours ist, daß Alfons ihnen den Decasyllabus ablernte, der in seinen gallicischen Liedern in Anwendung erscheint. Es sind dies auf spanischem Sprachgebiete die ältesten Beispiele eines Verses, der einige Jahrhunderte später auch hier zu einer großen Bedeutung gelangen sollte. In der Liebe zur provenzalischen Dichtkunst setzte dieser König eigentlich nur das fort, was seine Vorgänger, wie Alfons VIII. von Castilien (1158—1214) und Alfons IX. von Leon (1188—1230), angefangen hatten. Mit Recht hat man aber auch, um die nachhaltige Ausbreitung der provenzalischen und französischen Sprachkenntnis in diesem Theile der pyrenäischen Halbinsel zu erklären, politische Ereignisse in Anschlag gebracht, unter welchen der Kreuzzug zur Eroberung von Toledo (1085), woran eine große Menge süd- und nordfranzösischer Ritter Theil nahmen, deren sich nachher viele in Spanien niederließen, von besonderer Wichtigkeit sein mußte. Dazu mehrfache Familienverbindungen zwischen castilianischen und solchen auswärtigen Regentenhäusern, in welchen die provenzalische Sprache einheimisch war. Auf die Nähe des Hofes von Theobald von Navarra hat man gleichfalls hingewiesen (Ferd. Wolf, Studien S. 61). Bekanntschaft mit französischer Litteratur bezeugen auch schon einige castilianische Producte. Vor allem ein etwa am An-

fang des dreizehnten Jahrhunderts aus dem Französischen übersetztes, von Pidal 1856 herausgegebenes allegorisches Gedicht (das. S. 56). Aber auch der Erzpriester Ruiz schöpfte aus französischen Quellen (das. 136); ferner scheint die Danza de la muerte dieser Herkunft (161).

Neben den spanischen Gedichten in fremden Versformen ist noch das Volkslied, die Romanze, zu nennen. Sie bestand aus achtsylbigen Versen: diese aber waren, wie Ferd. Wolf uns gelehrt, in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht je zwei zu einer Langzeile mit Assonanz am Ende verbunden wie in den spätern Liedern dieser Art, sondern reimten paarweise oder bildeten vierzeilige einreimige Strophen. In dieser Versart (redondillo) muß man nationales Element anerkennen und sie hat sich auch aus der Kunstpoesie nicht verdrängen lassen.

In Aragon regierte (seit 1131) das Haus Barcelona, welches beide Staaten vereinigte. Die Herrscherfamilie stammte also aus einem Lande, das zum occitanischen Sprachgebiete gehörte. Die vier letzten Könige, Alfons II. (1162—1196), Pedro II. (—1213), Jakob I. (—1276), Pedro III. (—1285), waren Gönner der Troubadours. Diese besuchten den königlichen Hof in Menge und die Fürsten selbst verschmähten nicht ein Lied zu dichten oder mit Dichtern in einen poetischen Verkehr zu treten. Von Alfons II. besitzt man ein Minnelied; der berühmte Guiraut von Borneil wechselte eine Tenzone mit einem König von Aragon; ein Sirventes an seinen Hofdichter verfaßte Pedro III. Eine französische Tenzone zwischen einem König von Aragon und einem Sänger Andreus weist W. Wackernagel (Altfranz. Lieder S. 89, vgl. 168)

aus einer Handschrift von Bern nach. Viele Troubadours waren Catalanen von Geburt; diese legten ihre specielle Mundart ab und bedienten sich der provenzalischen. Von spanischer Poesie kann in diesem bis nach Valencia hingestreckten Reiche kaum die Rede sein, wiewohl Aragon, wenigstens zum größten Theile, sich noch zum castilianischen Sprachgebiete bekannte.

Von Navarra ist wenig zu sagen. Die Sprache war hier die castilianische mit eigenthümlicher Färbung, welche sie der provenzalischen annäherte. Die Troubadours reden wenig von diesem Lande, noch weniger wissen sie von der Gunst der Könige, unter welchen Theobald I. aus dem Hause Champagne als Dichter in der langue d'oïl berühmt und selbst unsern Minnesängern bekannt war (Wackernagel, Altfranz. Lieder S. 205). Zur Zeit des portugiesischen Dionys ward Navarra bereits von französischen Königen beherrscht; früher war es zweimal mit Aragon vereinigt gewesen.

Dionysischer Dichterkreiß.

In Catalonien also und Aragon finden wir eine Hofpoesie in einer Sprache, die man in gewissem Sinne eine einheimische nennen kann. Nicht so in Castilien, wo die Sprache der Troubadours wenn auch hochgeachtet, doch fremd war. Aber eine Hofpoesie im vollen Sinne des Wortes besaß nur Portugal unter Dionysius. Hier waren es nicht fremde, umherstreifende Sänger, die ihre Lieder am Hofe des Königs vortrugen, der König und die Infanten selbst waren Dichter, und ihnen schloß sich ein ganzer Dichterkreiß an, der aus Großen und Vornehmen

des Reiches sowie aus geringeren Leuten bestand. Eine ähnliche Erscheinung, eine gesellige Kunstpoesie, deren Mittelpunct der Hof war, wiederholte sich zweihundert Jahre später in Portugal unter Johann II. und Emanuel. Man darf diese in Beziehung auf die Dionysische die zweite portugiesische Kunst- und Hofpoesie nennen. Ihre Werke sind in dem Cancioneiro de Resende aufbewahrt, der sich den spanischen und catalanischen Liedersammlungen würdig an die Seite stellt.

Die erste Nachricht über Dionys als Dichter findet sich bekanntlich in dem Sendschreiben des Marques von Santillana (zwischen 1455—58) an den Connetable von Portugal (Sanchez I. p. LVIII). Der Marques erinnert sich, in seiner Jugend einen großen Band portugiesischer Lieder verschiedener Art (cantigas, serranas e decires) gesehen zu haben, deren größter Theil von Dionys herrührte: wer sie gelesen, habe sie wegen ihrer sinnreichen Erfindungen und ihrer lieblichen und süßen Worte gelobt. Unter den späteren Zeugnissen ist eins von Nunes de Leão in seiner Cronica d'El Rei Dom Diniz (1600) in so fern das wichtigste, als ihm hier auch ein Cancionero mit Lobliedern auf die Jungfrau Maria beigelegt wird. Hierin folgte er dem Beispiele seines Großvaters von mütterlicher Seite Alfons des Weisen. Camoens kennt diesen ausgezeichneten Regenten nur als Förderer der Künste und Wissenschaften, nicht als Dichter; aber freilich, hätte er ihn als solchen auch gekannt, er würde ihm bei seinen Begriffen von Poesie diesen Namen nicht zugestanden haben, denn was er unter Übung der Musen versteht, betrifft nicht die portugiesische Dichtkunst:

Fez primeiro em Coimbra exercitar-se
O valeroso officio de Minerva
E de Helicona as Musas fez passar-se
A pizar do Mondego a fertil herva.
Quanto pode de Athenas desejar-se,
Tudo o soberbo Apollo aqui reserva,
Aqui as capellas dá tecidas de ouro,
Do Baccharo e do sempre verde louro.

Aber ein ſpäterer Dichter, der Spanier Lope de Vega, würdigt ihn richtiger, indem er ſagt (nach Bellermann 47):

. . . . . que es
El Rey Dionis el primero
Que en España en *lengua propia*
Hizo versos.

Sofern man ſich nun beide Cancioneros, den weltlichen wie den geiſtlichen, als ausſchließliche Werke eines und deſſelben Verfaſſers denkt wie etwa den geiſtlichen des weiſen Alfons, ſind ſie bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden; aber der erſtere, beſtehend aus 128 Liedern (eigentlich aus 127, denn eins derſelben kommt doppelt vor) hat ſich, als Theil eines großen, viele Dichter umfaſſenden Codex der vaticaniſchen Bibliothek erhalten. Einer ſolchen gemiſchten Sammlung erwähnt ja ſchon, wie bemerkt, der Marques von Santillana. Einer römiſchen Handſchrift aber, die er ſelber geſehen, nach aller Wahrſcheinlichkeit keine andre als dieſe vaticaniſche, gedachte bereits der oben genannte Nunes. Gleichwohl ließen die Portugieſen dieſen Wink unbeachtet, bis ſie (1843) durch Ferd. Wolfs Erkundigung nach demſelben in der Vaticana, wo er ihn nach der Stelle bei Nunes vermuthete, auf dieſen

Schatz aufmerksam wurden und in seiner Wiederauffindung und Benutzung diesem Gelehrten zuvorkamen (Studien 699 ff.) So erschien ein Theil jener Handschrift, Dionysens Lieder, unter dem Titel: Cancioneiro d'El Rei D. Diniz pela primeira vez impresso sobre o manuscripto da Vaticana com algumas notas illustrativas e uma prefação historico-litteraria pelo Dr. Caetano Lopes de Moura. Pariz, Aillaud, 1847; eine Ausgabe, die an großen Mängeln leidet. Wie ganz anders wäre sie unter den Händen des deutschen Gelehrten ausgefallen! Diese vaticanische ist eine Papierhandschrift in 4°, gezeichnet 4803, in vier Columnen von derselben Hand geschrieben, nach dem Herausgeber etwa aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, 210 Blätter, wovon erst 20 bis jetzt ediert sind. Die Zahl der Dichter, unter welchen auch Spanier, beträgt nicht weniger als 127, wie das von A. Tobler ausgezogene und von Wolf veröffentlichte Verzeichnis ausweist. Die vorliegende Redaction kann erst, wie sich aus einem in der Handschrift vorkommenden Datum ergibt, nach dem Jahr 1340 gemacht sein (Studien 702, Note 2). Die fürstlichen Autoren in diesem Liederbuche, welche übrigens den andern nicht vorangehen, sind: el rey Dom Denis (nicht Diniz, wie man jetzt schreibt); Dom Alfonso Sanches, figlio (italiänische Schreibung) del rey Don Denis (sein natürlicher Sohn, Graf von Alboquerque); o conde Dom Pedro de Portugal (gleichfalls ein natürlicher Sohn des Königs, Graf von Barcellos); el rey Dom Affonso de Castella he de Leom (Alfons X.); el rey Dom Affonso de Castela e de Leom que vençeu el rey de Belamarim cet.

(Alfons XI., wie F. Wolf nachweist). Außerdem Hofleute, Ritter, Knappen, auch Spielleute (jograres), Bürger, Handwerker, Geistliche, z. B. was letztere betrifft, Don Gomez Garcia abade de Veladolido; Roy Fernandiz ctigo (lies cl'igo d. i. clerigo); Pae de Cana ctigo u. s. w. Das Personal ist also wie bei den Troubadours, nur die Frauen fehlen: erst in Resende's Liederbuch kommt eine solche vor, Dona Felipa d'Almada.

Die beiden Söhne Dionysens sind gleich ihrem Vater von jeher als Dichter genannt worden, ohne daß man etwas von ihren Werken kannte. Der letztere vermachte (1350) die Sammlung seiner Gedichte seinem Schwager Alfons XI. von Castilien. Außer diesen unehelichen ward auch der eheliche Sohn und Nachfolger des Dionysius, Alfons IV., unter die Dichter gezählt, aber auch seine Arbeiten sind verschwunden. Über alle diese Dinge berichtet umständlich Barbosa Machado (der mir übrigens nicht zur Hand ist). Der Marques von Santillana erwähnt aus dem Liederbuche, das er in seiner Jugend gesehen (oben S. 11) außer Dionys noch zweier Dichter: avia otras (obras) de Johan Soarez de Pavia, el qual se dice aver muerto en Galicia por amores de una infanta de Portugal. E de otro Fernant Gonzalez de Sanabria. Für Pavia liest schon Sarmiento, Obr. posth. p. 204, Payva, der als trovador in dem Nobiliario des Pedro de Barcellos genannt und von Sarmiento in die Mitte des zwölften Jahrhunderts gesetzt wird (s. dagegen Sanchez I. 130), höchst wahrscheinlich, wie F. Wolf anmerkt, kein anderer als der im codex vaticanus vorkommende Joham Soarez de Panha. Was den zweiten

der von Santillana angeführten Dichter betrifft, so erklärt Lavaña in seinen Noten zu demselben Nobiliario die Namen Sanabria und Seabra für identisch (im Portugiesischen fällt nämlich n sehr häufig aus). Im vaticanischen Codex aber bemerkt man einen Namen Fernan Gtiz de Seavra, muthmaßlich dieser Dichter, wenn man Gtiz in Gliz (d. i. Gonsaliz) abändert. Im Nobiliario werden aber noch andre Sänger damaliger Zeit genannt, welche unser römischer Codex nicht kennt: nämlich (nach Sarmiento p. 252, in spanischer Schreibung) Juan de Gaya, Fernan Garcia Esgaravaña, Esteban Annez de Balladares, Juan Martinez, Vasco Fernandez de Praga; letzterer erinnert an den im Codex enthaltenen Vaasco Praya de Sandi, allein beide Namen sind hinlänglich geschieden. Faria e Sousa, Europa portuguesa III. 260, nennt auch als Dichter und Zeitgenossen von Dionys einen Vasco Martinez de Resende, welcher gleichfalls fehlt. Die Sammlung ist also nicht vollständig, vorausgesetzt, daß die fehlenden Dichter Lyriker waren; Vollständigkeit können aber Bücher dieser Art nicht leisten.

Wichtig ist, daß mehrere dieser Sänger noch unter Dionysens Vater Alfons III. lebten: so Dom João d'Aboim, D. Diogo Lopes de Baiam, Fernão Fernandes Cogominho, João Lobeira (Moura p. xxvii ff.) Dieses Liederbuch enthält also auch 'früher entstandene, in dieser höfischen Gesellschaft aber noch coursierende Gedichte'. Ihre Kenntnis würde, zumal in Beziehung auf die Form, von besonderem Interesse sein.

Außer dem Dionysischen Cancionero ist noch ein beträchtliches Stück altportugiesischer Kunstpoesie ediert worden.

Im Jahr 1823 nämlich, also 24 Jahre vorher, erschien, gleichfalls zu Paris, das folgende Buch: Fragmentos de hum cancioneiro inedito, que se acha na livraria do real Collegio dos nobres de Lisboa. Impresso a custa de Carlos Stuart (damals brittischem Botschafter zu Paris). Ein Facsimile ist beigefügt. Dieser Druck war nicht für den Buchhandel bestimmt und nur etwa 25 Exemplare wurden davon veranstaltet.* Einige Jahre nachher fertigte ein junger deutscher Litterate, der sich in Paris aufhielt, auf meinen Wunsch eine Abschrift davon, wozu ihm Raynouard sein Exemplar bereitwillig geliehen hatte, und setzte mich durch deren Mittheilung in den Stand, einen Aufsatz über diese Erscheinung in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik (Febr. 1830) zu liefern, woran ich freilich jetzt manches abzuändern hätte. Die Handschrift gehörte dem ehemaligen Collegium des lissaboner Adels, wird aber gegenwärtig in der königlichen Bibliothek von Ajuda aufbewahrt. Man hat später noch mehrere Blätter dazu in Evora gefunden und sie beigefügt. Nach dem Vorwort ist es eine Pergamenthandschrift in groß Folio, die außer dem Liederbuch noch ein Nobiliarium enthält, beide unvollständig. Die Handschrift fängt mit einem Blatte des Liederbuches an, hierauf folgt das Adelsbuch mit 36 Blättern, sodann das Liederbuch mit 74, die mit dem bemerkten ersten Blatte nicht zusammenhängen. Überdies kommen einige Versetzungen der Blätter vor.

*) Eine, wie es scheint, gute Abschrift des Originals, von Southey, besitzt jetzt die königl. Bibliothek zu Berlin. Es ist auch noch zu bemerken, daß schon 1819 unser Bellermann den Codex kennen gelernt und benutzt hatte.

Die Schrift (Majuskel) ſcheint in das vierzehnte Jahrhundert zu gehören, und könnte wohl noch älter ſein. (In dieſes Jahrhundert ſetzt ſie ſowohl Herculano wie Ribeiro, ſ. Wolfs Studien S. 710.) Die Seiten ſind in zwei Columnen getheilt; jedes Lied ſollte mit Muſiknoten begleitet werden, wie man aus dem leer gelaſſenen Raume zwiſchen den Zeilen der erſten Strophe eines jeden Gedichtes ſchließen darf. Die Zahl der Lieder iſt mindeſtens 260. Nach einer gleichfalls vorangeſchickten advertencia ſcheint dieſer Cancionero weit älter als der des Grafen Pedro von Barcellos, zu welcher Annahme Sprache, Styl und Metrum berechtigen, und dem ſtimmt Raynouard in einer Anzeige der Ausgabe (Journal d. Sav. 1825) bei. Aber wer hat Pedro's Cancionero geſehen und welche Kriterien gibt es hier oder gab es damals, wo der vaticaniſche Codex noch nicht entdeckt war, für die Alterthümlichkeit dieſer Sammlung? Um die Zeit der Gedichte zu beſtimmen, fehlt es ſchlechthin an präciſen hiſtoriſchen Stellen. In einem derſelben wird der König von Caſtilien und Leon gefeiert:

De quantas cousas en o mundo son,
Non vejo eu ben, qual pod' en semellar
Al rey de Castella e de Leon cet.

und ſeine Freigebigkeit mit der des Meeres verglichen:

. . . . . outros a que dá
Grandes herdades e muit' outro ben;
E tod' esto que vos cuncto, aven
Al rey, se o sooberdes conocer.

Wem fällt hier nicht Alfons X. ein, deſſen Freigebigkeit weit und breit bekannt war? Hier iſt nicht zu

überſehen, daß der Dichter für ſein Theil die Milde des Königs nicht anſpricht noch ſich deren rühmt, daß er alſo ſchwerlich in die Claſſe der Fahrenden gehörte. Wer iſt nun dieſer Dichter, oder ſind es der Dichter mehrere, wie noch Raynouard angenommen hatte? Ich entſchied mich damals für das erſtere und berief mich auf den Umſtand, daß, im Falle der Mehrheit der Verfaſſer, ihre Namen dem Gebrauche gemäß ihren Abtheilungen beigefügt worden wären, daß aber der Name eines Verfaſſers recht wohl in dem verlorenen Anfange der Handſchrift niedergelegt ſein konnte. Einen Verfaſſer nahm (1836) auch J. P. Ribeiro an in ſeinen Reflexoens filologicas, indem er ſich auf den Styl berief, was ziemlich unſicher ſein möchte. Aus einer Stelle, worin drei Frauen genannt werden, unter welchen ſich die Geliebte befinden ſoll:

Joana est' ou Sancha ou Maria
A por que eu moiro e por que perdi
O sen, e mais vos end' ora diria:
Joan Coello sabe que é sy.

vermuthete ich auf Coello als den Verfaſſer, indem auch die Troubadours zuweilen am Schluſſe eines Liedes ihren Namen niederlegen, und ich würde mich in dieſer Anſicht vielleicht noch mehr befeſtigt haben, wenn ich gewußt hätte, daß im vaticaniſchen Codex ein Dichter Dom Johan Soarez Coelho vorkomme.

Eine neue Ausgabe des Cancioneiro inedito gab F. A. v. Varnhagen (damals angeſtellt bei der braſilianiſchen Geſandtſchaft am ſpaniſchen Hofe) unter dem Titel: Trovas e cantares de um codice do XIV. seculo: ou antes, mui provavelmente, o livro das cantigas

do conde de Barcellos. Com dois fac-similes. Madrid, 1849. Dieſer Ausgabe, von deren philologiſchem Werthe weiter unten die Rede ſein wird, ſind recht verdienſtliche Unterſuchungen über den Verfaſſer beigefügt, deren Reſultat ſchon der Titel ausſpricht. Ein weiteres Verdienſt des Herausgebers beſteht darin, daß er (nach einer Abſchrift von Herculano) den in Evora entdeckten bis dahin noch ungedruckten Theil dieſes Cancionero ſeiner Ausgabe beigefügt hat; aus dieſer Quelle rühren unter andern die erſten 24 Lieder her. Die Zahl der bei Stuart fehlenden beträgt überhaupt 42, alſo ein bedeutender Zuwachs *. Die Lieder ſind nach den Geſichtspuncten des Herausgebers anders geordnet und überdies numeriert, das letzte derſelben trägt die Ziffer 286. Hierauf folgt ein Supplement ſolcher Trovas, welche ſich in Anſehung ihres Inhaltes zu den vorausgehenden nicht recht fügen, und deren ſind es 9; endlich noch zwei Supplemente mit Bruchſtücken.

Der Gang der die Perſon des Dichters betreffenden Unterſuchung iſt der folgende. Der Dichter beſingt eine Dame des portugieſiſchen Hofes, der ſich damals oft in Santarem aufhielt, ſeine Verwandte und Landsmännin. Sie hatte aber einen Werber. Auf ihren Befehl entfernt ſich der Dichter und geht auf Reiſen, kehrt aber bald wieder heim. Jetzt reiſt ſie um der Heirath willen ab. Die Spanier, welche bei ihr ſind, freuen ſich in ihr Vaterland zurückkehren zu dürfen. Endlich erlangt er durch jemand,

*) Nach einer demſelben Herausgeber gemachten Mittheilung ſollten ſich einige andere Blätter der Handſchrift in Coimbra befinden. Ob ſich dies beſtätigt hat, iſt mir unbekannt.

der von ihrem Aufenthalte gekommen, das Mittel sie zu sehen und dieser Besuch ereignet sich zu Segovia. In verschiedenen Liedern (num. 197. 211. 212. 213) läßt er nun seine Leser rathen, welches seine Dame sei, ob Joana, Sancha oder Maria? Er zeigt aber Vorliebe für den Namen Maria, da er ihn zuletzt nennt und einmal Bestürzung zu verrathen scheint, daß er ihn genannt hat (246). Nach dem Besuche zu Segovia nöthigt ihn die Geliebte sich von ihr zu trennen. (Die angezogenen Lieder 272 und 273 beklagen allerdings das Wegziehen von einer Dame.) Es geschah dies zur See. Die See aber vergleicht der Sänger mit dem Könige von Castilien und Leon, denn dieser, Alfons XI., war wüthend in seiner Eifersucht. (Das Meer, sagt 286, ist freigebig und, wenn es gereizt wird, zornig: so auch der König, dessen Name aber nicht mitgetheilt wird.) Alles läßt glauben, daß der Verfasser kein anderer ist als Pedro Graf von Barcellos, die Geliebte keine andre als die Königin Maria, Alfons des IV. von Portugal Tochter, welche Alfons XI. 1328 heimführte, denn es findet sich keine andre Verwandte und Landsmännin von ihm, mit welcher er in den königlichen Sälen, wie er sagt, verkehrt haben konnte. Sind die Gedichte also des Grafen Werk, so müssen sie einige Zeit vor Mariens Heirath bis einige Zeit nachher, am Ende des ersten Drittels des vierzehnten Jahrhunderts, entstanden sein, wo er schon Wittwer war von Dona Branca, deren Tod er num. 240 zu erwähnen scheint. Die Kraft der Argumentation des Herausgebers liegt aber, was die Person des Dichters betrifft, nicht in der Aussage einiger Lieder, sondern in der historischen Nachricht, daß der Graf

ein livro de linhagens (ein Nobiliarium) ſowohl wie ein livro de cantigas geſchrieben, daß dieſe doppelte Autorſchaft keinem ſeiner Zeitgenoſſen beigelegt wird, daß der liſſaboner Codex beide von derſelben Hand geſchriebenen Werke, die keine Verwandtſchaft untereinander haben als die muthmaßliche Identität ihres Verfaſſers, in ſich vereinigt. Dazu kommt aus den Liedern, daß der Dichter ſeinen Aufenthalt in Barcellos berührt. Schon Bellermann, welcher die Momente der in dieſer Liederſammlung verſteckten Liebesgeſchichte ſchön zuſammenfaßt, war auf Pedro gekommen. 'Bei der ſeltſamen Verbindung der alten Handſchrift dieſer Gedichte (ſagt er) mit einem Nobiliario, dergleichen auch eins der Sohn des Königs Diniz, der Graf D. Pedro von Barcellos, geſchrieben, und bei der Erwähnung des Ortes Barcellos in einem der Gedichte, könnte man wohl auch an dieſen denken, von welchem bekannt iſt, daß er mehrere Reiſen nach Spanien und andern Ländern gemacht und auch einen Cancioneiro hinterlaſſen hat. Da jedoch aus jener Zeit noch mehrere andere bedeutende Dichter bekannt ſind, auf deren Lebensumſtände manches aus unſern Gedichten bezogen werden kann, ſo bleibt dies unausgemacht. So nennt unter andern Santillana einen Galizier, Johan Soarez de Pavia (Paxva), der aus Liebe für eine Infantin von Portugal ſtarb.'(S. 12.)

Varnhagen hat allerdings ſowohl die eigenen Ausſagen des Dichters wie die hiſtoriſchen Notizen, welche die Frage berühren, mit Aufmerkſamkeit benutzt, um der Perſon deſſelben auf die Spur zu kommen, aber zur Überzeugung führt ſeine Hypotheſe noch nicht und er ſelbſt iſt beſcheiden genug, um ihr nur einen hohen Grad von Wahr-

ſcheinlichkeit beizulegen. Die Schwierigkeiten der Unterſuchung liegen in dem allzu ſubjectiven auf Gefühle und Betrachtungen eingeſchränkten, von den Objecten abgewandten Verhalten dieſer Liederpoeſie, welches dem Biographen zu wenige Anhaltspuncte für ſeine Kritik gewährt. Aber es fehlt den vorliegenden Unterſuchungen auch nicht an Übereilungen. Wenn z. B. die Spanier, die in Portugal bei der Geliebten ſind, ſich freuen heimzukehren, ſo heißt es n. 152 allerdings, daß die aus Spanien (quantos aqui de Espanna son) vor Sehnſucht nach Hauſe nicht ſchlafen können. Würde aber ein Portugieſe damaliger Zeit Spanien geſagt haben für Caſtilien? Wenn dieſe Frage verneint werden muß, ſo kann das Gedicht nicht in Portugal, welches ſelbſt zu Spanien gerechnet ward, es muß anderswo, etwa in Frankreich verfaßt ſein, kann ſich alſo nicht auf die Königin Maria beziehen. Ferner, unter den drei Frauen, Johanna, Sancha, Maria, entſcheidet ſich der Herausgeber für die letzte als des Dichters Geliebte, beſonders darum, weil dieſer einmal Beſtürzung gezeigt, daß er Maria genannt habe. Die Sache aber verhält ſich anders. Die Lieder 244, 245 und 246 drehen ſich um eine unbekannte Dame, um jemand, alguen, wie ſie hier und in einigen andern Liedern immer genannt wird. Das letzte der Lieder enthüllt uns den Namen:

A por que moiro, vos quero dizer:
Di alguen este é filla de Maria.

Man wird leſen müſſen Dix'alguen: est' é filla de M. Alſo eine Tochter Maria's iſt die Dame: dieſe wenigſtens konnte die Königin nicht ſein. Sie war eine

Treuloſe, und nicht Beſtürzung, ſondern Trotz verräth der Schluß des Liedes:

E o que sempre neguei en trobar,
Ora o dix' e pes a quen pesar,
Pois que alguen acabou sa perfia.

Warum aber ſollte dieſer portugieſiſche Troubadour nicht wie ſeine provenzaliſchen Vorbilder mehreren Frauen gedient haben? Ferner, die Art, wie das Lied 286 in die Liebesgeſchichte verflochten wird, iſt wenigſtens ſeltſam: der Graf reiſt von Segovia in Altcaſtilien zur See zurück und vergleicht bei dieſer Gelegenheit das Meer mit dem König von Caſtilien und Leon, während das Gedicht gar keine Anſpielung auf eine Seereiſe enthält. Was endlich die Erwähnung des Ortes Barcellos betrifft (n. 244), ſo ſollte man kein zu großes Gewicht darauf legen. Es heißt hier nur:

Daqui vej' eu Barcellos e Faria
E vej' as casas u (eu) vi alguen,
Per boa fe, que me nunca fez ben.

Hiernach wohnt der Verfaſſer nicht in Barcellos, wie Varnhagen p. VIII darſtellt, er ſieht oder beſucht nur dieſe und andre Orte, und man könnte eben ſo wohl Faria ſeine Reſidenz nennen. Über eine andere Schwierigkeit kommt der Herausgeber beſſer hinaus. Es könnte nämlich Zweifel erregen, daß der Dichter ſagt, er ſchätze die Gunſt ſeiner Dame höher als König oder Königsſohn oder Kaiſer zu ſein (16, 3, vgl. 152, 4), da er ja Königsſohn war. Die Gegenbemerkung iſt, daß auch Dionyſius, und zwar nach dem Vorgange andrer Troubadours, ſich derſelben Ausdrücke bediene. In der That ſagt er einmal:

nur in ihrer Nähe zu ſein, mache ihn ſo glücklich, daß er mit keinem König oder Infanten tauſche (S. 84). Jedesfalls iſt es ſowohl bei Dionys wie bei Pedro eine nichts entſcheidende Floskel, welche allerdings auch bei Troubadours ſo wie bei Minneſängern, aber doch eigentlich nur bei ſolchen von relativ geringerem Stande, häufig genug begegnet, ſ. z. B. Poeſie der Troubadours S. 161. 162, Haupt in des Minneſangs Frühling S. 227. Etwas Schalkhaftes liegt aber doch darin, daß Pedro grade den Königsſohn einmiſcht.

Da der vaticaniſche Codex die poetiſchen Arbeiten des Grafen enthält, wie wir oben S. 13 geſehen, ſo wäre, ſollte man denken, die Frage, ob die liſſaboner Sammlung ſein Werk ſei, leicht zu entſcheiden und der gegenwärtige Bericht über eine Unterſuchung, die ihre Argumente auf einem andern Wege zu gewinnen trachtet, könnte überflüſſig ſcheinen; aber auch im Falle einer urkundlichen Beſtätigung der Varnhagen'ſchen Theſe ſind ſeine Unterſuchungen als Beitrag zu einem Commentare über die Gedichte des Grafen nicht ohne Intereſſe. Ich habe mich unterdeſſen zur Erledigung dieſer litterariſchen Frage nach Rom gewandt und von freundlicher Hand die Nachricht erhalten, daß der dortige Codex nicht mehr als 9 Lieder des conde Don Pedro de Portugal enthalte, deren Anfänge die folgenden ſeien:

1) Que muyto bem me fez nostro senhor
aqel dia en que mel foy mostrar
hũa dona q̃ fez melhor falar —

2) Non quer a deus por mha morte rogar
nem por mha vida ia nom mha mester
oy aquel che orogar quyser —

3) Tal sazon foy en que éu ia perdi
. . bem ovve non cuydei aver —
4) Alvar rroiz mõnteyro mayor
sabe bem quelhi ellrey desamor
por quelhe —
5) Os privados q̃ del rey hã
por mal de muytos grã poder
seu saber eiantar aver
enonno comen nẽ odan —
6) Natura dus (l. das) animalhas
que som duã semelhanza
eo efazerem crianza —
7) Mandey pedir noutro dia
huũ alaão apaay varella
pq huã mha cadela —
8) Martim uasquez noutro dia
bu (hu?) staua en lixboa
mandou ffazer gram coroa —
9) Huũ cavaleyro avya
huã temda muy fremosa
que cada que nela sija
ajaz lhẽta saborosa
e huũ dia pella sesta —

Von dieſen 9 Liedern kommt nicht eins in der liſſaboner Sammlung vor. Aber hiermit ſind die Anſprüche des Grafen an dieſelbe nicht entkräftet, da dieſe Lieder ſehr wohl in den verlorenen Blättern ihre Stelle gehabt haben konnten. Auffallend iſt nur, daß in der römiſchen Handſchrift der Vater ſo gut, der Sohn ſo ſchlecht bedacht worden iſt. So viel ſich aus dieſen kleinen Bruchſtücken erſehen läßt, gehören nur die beiden erſten Lieder und ver-

muthlich auch das dritte in das Gebiet der Minne. Das vierte bis achte beziehen sich auf das practische Leben; unter diesen ist das siebente besonders merkwürdig. In diesen letzteren sind Namen von Zeitgenossen genannt, was bei dem nur in Gefühle versunkenen Dionys ganz unerhört ist: Alvar Roiz Oberforstmeister, Paay Varella, Martim Vasquez. Keiner derselben kommt in dem Inhaltsverzeichnisse der vaticanischen Handschrift vor. Das neunte endlich ist ein erzählendes Gedicht, in dem lissaboner Codex ohne Beispiel. — Hier möge noch bemerkt werden, daß Moura p. xxix diejenigen Trovas des letzteren Codex, welche anfangen: Muyt' ando triste no meu coraçon, ohne Zweifel auf Grund des vaticanischen, einem andern Dichter, Joam Vaz, beilegt. Derselben Trovas hat sich, beiläufig gesagt, Varnhagen als eines der Beweismittel seiner Untersuchung, als von Pedro herrührend, bedient.

Provenzalischer Einfluß.

Ein flüchtiger Blick auf die Erzeugnisse der altportugiesischen Kunstpoesie, wie sie sich in den beiden bisher besprochenen Sammlungen entfaltet, lehrt uns, daß sie sich der provenzalischen angebildet hat; sie macht ja z. B. den häufigsten Gebrauch von dem zehnsylbigen Vers. Wir haben diesen Vers bereits bei Alfons dem Weisen wahrgenommen und wegen seines Ursprunges auf die Provenzalen verwiesen. Es ist eine ziemlich alte litterärhistorische Sage, daß die poetische Kunst von ihnen nach Spanien und Portugal gekommen sei. Schon Santillana ist dieser Meinung. Estendieronse creo, sagt er, de aquellas

tierras e comarcas de los Lemosines estas artes á los Gallicos e á esta postrimera e occidental parte que es la nuestra España (p. LIV). Unter Lemosines verſteht er die Provenzalen, unter Gallicos die Franzoſen, nicht etwa die Gallegos oder Gallicier, die unter den Spaniern, die er ſogleich nennt, mit einbegriffen ſein mußten. Nunes de Leão ſagt geradezu, König Dionys und deſſen Zeitgenoſſen hätten die Provenzalen nachgeahmt: El Rei grande trovador et quasi o primeiro que na lingoa portuguesa sabemos screver versos (vgl. die obige Stelle aus Lope de Vega S. 12), o que este et os d'aquelle tempo começaraõ fazer a imitaçaõ dos Arvernos et Provençaes (Cronica d'El Rei D. Diniz bei Sarmiento p. 196 und Ferd. Wolf, Studien 699). Derſelbe in einer lateiniſchen Schrift: Exstant hodie multa eius (Dionysii) carmina ... ex quibus apparet imitatum fuisse lemovices et avernos poetas (bei Moura p. XXII). Dionyſius ſelbſt erkannte den provenzaliſchen Einfluß an, wenigſtens in Beziehung auf eine gewiſſe poetiſche Form, den Decaſyllabus und den allen Strophen gemeinſchaftlichen Reim (p. 64):

Quer' eu en maneyra de Proençal
Fazer agora um cantar d'amor cet.

Übereinſtimmend ſagt Santillana in einer andern Stelle: Despues destos usaron el decir en coplas de diez silabas *á la manera* de los Lemosís (p. LVI). Mit Recht beruft man ſich, was den Einfluß der franzöſiſchen Sprache betrifft, denn Franzöſiſch iſt hier von Provenzaliſch nicht zu trennen, auf die Überſiedelung zahlreicher franzöſiſcher Ritter nach Portugal unter Heinrich von Burgund;

aber um französische oder provenzalische Kunstpoesie einzuführen, kam er zu früh, denn schon im J. 1095 hieß er comes portugalensis, als eine Kunstlyrik in Frankreich noch nicht vorhanden war. Seit ihrer Entfaltung, im folgenden Jahrhundert, sieht man sich noch vergebens nach einem Verkehr dieser Dichter mit portugiesischen Königen oder Großen um, denn daß Marcabrun Verse nach Portugal sendet, wie Mila y Fontanals geltend macht (S. 498), ist ein geringfügiger Umstand.* Aber der lange Aufenthalt des Infanten Alfons, nachmals Alfons III., in der Grafschaft Boulogne, mit deren Erbin Mathilde er sich (1235) vermählt hatte, also nahe dem liederreichen Flandern, so wie sein Besuch bei Ludwig IX. zu Paris darf in Anschlag gebracht werden, denn damals war es selten, daß ein Fürst der Stimme der Poesie kein Gehör gab. Sodann die Erziehung und Bildung seines Sohnes Dionysius, welche auf Verordnung des Vaters zum Theil von französischen Lehrern besorgt ward (Schäfer, Geschichte von Portugal I. 300). Endlich der freundschaftliche Verkehr zwischen den Höfen von Portugal und Aragon. Diese Momente sind schon öfters als einflußreich für die Ausbildung der lusitanischen Kunstpoesie bezeichnet worden. Ja, es wäre hier auch schwer gewesen dem provenzalischen Gesange nicht zu lauschen, der im ganzen christlichen Spanien so wie in Italien erscholl und selbst in Deutschland seinen Wiederhall fand. Nachgeahmte oder gar übersetzte Lieder

*) Eigentlich sagt Marcabrun nur:
En Castella et en Portegal
Non trametré aquestas salutz.

oder Stellen laſſen ſich indeſſen in den bis jetzt edierten Erzeugniſſen portugieſiſcher Kunſtpoeſie ſchwerlich aufzeigen. In den Trovas num. 54 lieſt man:

Que farei eu, pois me vos non creedes?
Que farei eu cativo pecador?
Que farei eu vivendo senpre assi?
Que farei eu qu'en mal dia naci?
Que farei eu, pois me vos non valedes?

Dieſe Verſe erinnern an Ugo von Saint-Cyr (Chx. III. 330):

Que farai ieu, domna, que sai ni lai
Non puesc trobar ses vos ren que bo m sia?
Que farai ieu, qu'a mi semblon esmai
Tug autre joy, si de vos no ls avia?
Que farai ieu, cui capdella e guia
La vostr' amors e m siec e m fug e m pren?
Que farai ieu, qu'autre joy non aten?
Que farai ieu ni cum poirai guandir,
Si vos, domna, no m voletz aculhir?

Aber die an den Stoßſeufzer geknüpften Gedanken ſind andre, außer etwa, daß pois me vos non valedes dem prov. si vos no m voletz aculhir einigermaßen entſpricht.

In der liſſaboner Sammlung befindet ſich ein Lied mit zwei eingeflochtenen Verſen in einer fremden romaniſchen Mundart. Der Refrän deſſelben lautet nämlich bei Varnhagen p. 145, berichtigt p. 350, alſo:

Dizer vos quer eu ua ren, sennor,
Que sempre ben quige *or sachaz ue ro*
Ya men que ie soy votr' ome lige.

Wie verzweifelt dieſe Verſe dem Herausgeber ſcheinen, ſo ſind ſie doch unſchwer herzuſtellen; man leſe:

Dizer vos quer eu ua ren,
Sennor, que sempre ben quige:
Or sachaz veroyamen
Que ie soy votr' ome lige.

Für veroyamen leſe man nur verayamen und ſo iſt der dritte Vers ganz provenzaliſch, der vierte kann es gleichfalls ſein, wiewohl ome für om nicht gut iſt. Indeſſen ſpricht der Reim ren: verayamen mit ſeinem naſalen n mehr für franzöſiſche Mundart: ſtatt sachaz wäre aber sachiez, ſtatt ie je zu ſchreiben. Ob es ſelbſtgemachte oder entlehnte Verſe ſind, thut wenig zur Sache. In jedem Fall liegt darin eine der Poeſie Frankreichs dargebrachte Huldigung oder Anerkennung.

Will man den Einfluß der Sprachen des Nachbarlandes näher prüfen, ſo muß man vor allem den Styl der portugieſiſchen Kunſtpoeſie unterſuchen, denn es iſt nicht anzunehmen, daß ſich dieſer frei erhalten habe von Eindrücken ſo nah verwandter Idiome. Manche provenzaliſch ausſehende Wörter, Formen, Phraſen und Bedeutungen könnte freilich auch die luſitaniſche Mundart ſelbſtändig hervorgebracht haben, das iſt unläugbar. Aber ein verhältnismäßig ziemlich ſicheres Kriterium für die Einführung eines Ausdruckes aus der Fremde iſt, wenn er die altportugieſiſche Lyrik nicht überlebt hat, wenn er mit ihr untergegangen iſt, wie dies z. B. in Italien mit den eingedrungenen Provenzalismen geſchehen. Solche durch den Umgang mit der fremden Poeſie eingeführte Wörter ſcheinen z. B. die folgenden.

chaler unperſönliches Verbum, gelegen ſein: co'

mha mort' oymays nõ me chal D. 2.* Es iſt das prov. caler (chaler), das franz. chaloir, und ſonſt im Portug. nicht vorhanden, aber in mehreren altſpaniſchen Stellen vorkommend.

cousir (fehlt im Elucidario von Santa Roſa) betrachten: que ben cousir parecer de molher 'wer die Geſtalt eines Weibes wohl betrachtet' D. 177; gleichbedeutend daſelbſt quen muy ben *vyr* este meu parecer. Vom prov. causir unterſcheiden, erkennen, franz. choisir. Aber in den Trovas weicht die Bedeutung ab: quen me cousirá d' aqui morar 249, 3; nunca m'en cousirá p. 303, wo es heißen muß zurecht weiſen, tadeln, wiewohl Varnhagen es mit acolher überſetzt. Dieſelbe Bedeutung hat auch *cousecer*: e cousecen me do que fuy dizer T. p. 302, 1. Daher *cousidor* Tadler bſ. p. 302,2 und *cousimento* p. 317 = prov. causimen Nachſicht, Artigkeit, altſpan. cosiment.

entendedor Liebhaber: por que fuy seu entendedor T. 182, 4; vom prov. entendeire entendedor: puois la regina d'amor m'a pres per entendedor Chx. IV. 167. Das prov. Reimbuch p. 58b überſetzt drutz 'qui intendit in dominabus' d. h. deſſen Sinn auf Frauen ſteht. Das neuport. Wort hat nur die Bedeutung Kenner.

falir fehlen, mangeln: a quen prez nen fremosura non fal D. 64; ca todo me fal T. 206; vom prov.

*) Mit D. bezeichne ich den von Moura, mit T. den von Varnhagen herausgegebenen Cancionero. Die Zahl hinter D bedeutet die Seite, da die Gedichte hier leider nicht numeriert ſind; die erſte hinter T. die Nummer des Liedes, die zweite die Strophe.

altfranz. faillir. Allein die Entlehnung ist zweifelhaft, da das gleichbedeutende port. falecer sich auf ein veraltetes falir zu stützen scheint.

fius (einsylb.) sicher: se eu fosse fius de a veer T. 177, 1; vom prov. fis, dies von fidus, neuport. fido, vgl. Etym. Wörterbuch II. c. Varnhagen erklärt es für eine Abkürzung aus fiuzo, welches eine Unform ist; fiuza (dreisylb.) aus fiducia ist berechtigt und vielleicht dankt fius diesem sein u. (Fehlt Eluc.)

greu in der Verbindung m'é greu es ist mir schwer, z. B. D. 55. 69; vom prov. m'es greu. Außer in dieser Redensart brauchen unsre Portugiesen nur grave, z. B. D. 23, doch sagt Alfons X. auch pequey greu 'ich sündigte schwer.' Die Trovas kennen nur m'é grave, z. B. 226, 1. Greu aber ist eine rein prov. Bildung. (Fehlt Elucid.)

lleu. T. 260, 2 liest Varnhagen podedes vos nenbrar ben ll'eu de min. Was soll dies heißen? Liest man ben lleu, so hat man das prov. Adverb ben leu, ben lieu, neuprov. beleu sehr leicht, mittelhochd. vil lihte gleichbed., neuhochd. vielleicht.

lezer Muße, Erholung: jamays non ouv' y lezer D. 188; ca esta nunca da lezer T. 83, 2; = prov. lezer. Da das port. Wort auch außerhalb der Poesie, z. B. in einer Urkunde v. J. 1306, vorkommt, so ist es schwerlich hieher zu rechnen. Auch eine Form lazer kennt die alte Sprache.

mezcrar veruneinigen, entzweien: de me vosco mezcrar T. 130, 3; aquel bon ome con el mezcraron Alf.; = prov. mesclar, altfranz. mesler mit der-

ſelben Bedeutung, aber auch ſpan. mezclar miſchen. Neuport. mesclar hat die obige Bedeutung nicht, die Form mescrar fehlt ganz. Subſt. mezcra T. 155, 2.

par Präpoſition, für per häufig vorkommend, wird allgemein aus dem Franz. erklärt, wobei aber ſein Eindringen auf poetiſchem Wege nicht wahrſcheinlich iſt. Man ſehe unten das Gloſſar.

pensado mit vorgeſetztem en, z. B. nunca foi en pensado 'nie hatte ich im Sinn' T. 28, 2, aus prov. en pensat, altfranz. en pensé (wofür einige Herausgeber enpensé ſchreiben, ſ. z. B. Huon de Bord. p. 145): pr. aver en pensat Ferabr. v. 1550; no venc é pesat Boeth. v. 67. Ein port. oder ſpan. Subſt. pensado iſt nicht vorhanden.

sen Verſtand = prov. sen. Worauf es hier hauptſächlich ankommt, iſt die ganz prov. Bed. Art und Weiſe, z. B. non guarrei per niun sen T. 180, 4, vgl. 127, 1. 187, 3; neufranz. sens. Auffallend trifft damit zuſammen das mittelhochd. sint Weg, in allen sint überall = franz. en tous sens; mhd. vier sinne (mit entſtellter Form) = franz. à tous les quatre sens.

ter dan Schaden bringen T. 58, 4, und *ter prol* Nutzen bringen T. p. 317 = prov. dan tener, pro tener. Beide Redensarten ſcheinen außerdem weder im Portugieſiſchen noch im Spaniſchen vorhanden zu ſein.

trobar dichten: Proençaes soen muy ben trobar D. 70; a boa dona por que eu trobava T. 240, 1; daher *trova* Gedicht, *trobador* (trovador) T. 16, 1 Dichter; vom prov. trobar, troba, trobaire trobador. Die Grundbedeutung in letzterer Sprache iſt finden: in dieſer

kennt es der Portugieſe nicht und bedurfte es nicht, da ihm ſein achar ausreichte. Er entlehnte es alſo für eine Bedeutung, für die er kein Wort beſaß, denn poetar, poetizar, versejar ſind von ſpäterem Gepräge, nachdem trobar bereits veraltet oder erloſchen war. Catalonien und zum Theil auch Aragon beſitzen das Wort noch jetzt in ſeiner Grundbedeutung, da ihnen hallar fehlt; in dieſer brauchen es auch zuweilen altſpan. Dichter, denen es, wie andre prov. Ausdrücke, von außen zugekommen war. — Poeta wagte ſich im dreizehnten Jahrhundert und ſpäter noch kein Dichter Spaniens zu nennen. Erſt Alfonſo Alvarez de Villaſandino (Ende des 14. Jh.) ſtellt trobadores und poetas nebeneinander (p. 31 a), ohne unter letzteren lateiniſche Dichter zu verſtehen. Der noch ſpätere Santillana (p. LX) gibt aber klar zu erkennen, daß poeta ein höherer Titel war: al qual (Francisco Imperial, einen Zeitgenoſſen von Villaſandino) yo no llamaria decidor ó trovador, mas poeta.

Das auffallendſte Beiſpiel des Einfluſſes der provenzaliſchen auf die Sprache der altportugieſiſchen Lyrik iſt die unflectierte Form der 3. Perſ. Sing. des Präſ. Conj. einiger Verba. Erſtlich, von *perdoar*, wenn man wünſcht oder betheuert, z. B. deus mi perdon D. 23; se deus vos perdon T. 36; se deos me perdon Alf. X. Ächt portugieſiſch wäre perdoe (perdoar ſteht T. 91, 4. D. 7 und oft), denn nie lieſt man z. B. so für soe = latein. sonet, eine galliciſche Urkunde ſagt daher ganz richtig: a quien deos perdoe (Esp. sagr. XLI. 380). Es iſt das prov. perdó oder perdon: dieus m'o perdó 'Gott vergebe mir's.' Dieſe apocopierte Form

beſchränkt ſich indeſſen nicht auf die Dionyſiſche Zeit: noch der Archidiaconus von Toro ſagt in einem portugieſiſchen Gedicht (Baena p. 345) sy deus me pardon. Die ganze Formel iſt vielleicht nicht durch die Poeſie, ſondern durch den Volksverkehr herüber gekommen. Das altfranz. Wort iſt pardoinst. Zweitens, von *pesar*: non vos pes D. 50; que vos non pes T. 14, 1. 34, 2. 172, 3 (pese vos 263, 1); prov. cui que pes 'wen es auch verdrieße', altfranz. poist. Zuweilen findet ſ. auch *ampar* für ampare: si deus m'anpar T. 76. 205, 2 (ampare 99, 4); prov. ebenſo si dieus m'ampar B. Born Chx. IV. 261, si Jeshu Crist m'ampar Guill. de Tud. v. 1844. So auch rog' a deus que desampar cet. T. 113, 3.

Endlich ſcheint auch die provenzaliſche Orthographie nicht ohne Einfluß auf die portugieſiſche geweſen zu ſein. Der Provenzale pflegte nämlich das erweichte l und n mit lh und nh auszudrücken. Portugieſiſche Schreiber ſetzten dafür Anfangs ll und nn wie im Spaniſchen, alſo mellor, tenno, und ſo thut noch der Codex von Liſſabon überall*, der römiſche aber braucht dafür überall lh und nh, wie in melhor, tenho, was der Sprache verblieben iſt. Es iſt nun nicht wahrſcheinlich, daß eine ſolche dem Laute nicht entſprechende Schreibweiſe in beiden Sprachgebieten unabhängig ſollte aufgekommen ſein, vielmehr muß ſie der Portugieſe ſich vom Provenzalen angeeignet haben, vgl. Roman. Gramm. I. 375. 394. Dieſer Meinung iſt auch Mila y Fontanals, Trovad. en Esp. 493 Note 4.

*) Nur ſchreibt er nny oder nni in estrannyar 174, 4. 230, 3. p. 298b = neuport. estranhar.

Dazu ſtimmt, daß dieſe eigenthümliche Anwendung des h erſt gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts, wie Santa Roſa anmerkt, in den Handſchriften oder Documenten anfängt (desfacelha z. B. iſt vom J. 1287) d. h. zu einer Zeit, wo die provenzaliſche Litteratur ſchon einige Ausbreitung gefunden hatte. Man geſellte dieſes h auch zu andern Conſonanten, ſo in mha ſ. v. a. das einſylbige mia bei Dionys und in Urkunden des 13. 14. Jh., mheu für mieu Urk. v. J. 1280 Eluc., cambhar für cambiar 1295, D. 84 u. a. m.*

Noch wichtigere Zeugniſſe provenzaliſchen Einfluſſes werden wir in den beiden folgenden Abſchnitten kennen lernen.

Form.

In der Form offenbart ſich die Kunſtpoeſie am entſchiedenſten; wir müſſen alſo dieſer Seite derſelben die genaueſte Aufmerkſamkeit zuwenden. Hier muß es ſich zeigen, ob und in welchem Maße die luſitaniſchen Sänger, ſo weit wir ſie bis jetzt kennen, ſich die provenzaliſchen

*) Die oben berührte Schreibweiſe lh, nh iſt noch ein Problem der romaniſchen Sprachkunde. Ich erlaube mir hier einen Erklärungsverſuch, den man weiter prüfen wolle. Die natürlichſte Schreibung für erweichtes l war li oder lli, z. B. melliór (lat. **meliorem**); das doppelte l hatte ſeinen Grund in der Kürze des vorhergehenden Vocals und dieſe wieder in der darauf folgenden mehrfachen Conſonanz lj (deutſch auszuſprechen). Da aber in melliór der ſchriftliche Ausdruck den mündlichen nicht vollſtändig befriedigte, indem man das Wort auch dreiſylbig leſen konnte mell-i-or, ſo verband man i mit l oben durch ein horizontales Strichlein, aus welcher Combination ſich die Figur h ergab, alſo melhor. Dieſes h ward denn auch auf n angewandt.

zum Muſter genommen, aber auch, in welchem Maße ſie die Volkspoeſie, deren Daſein wir annehmen müſſen, auf ſich einwirken ließen.

Vorerſt iſt zu bemerken, daß wir von der Terminologie der erſten portugieſiſchen Kunſt- und Hofpoeſie aus den gedruckten Denkmälern derſelben wenig erfahren. Wahrſcheinlich kümmerte man ſich auch wenig darum. Selbſt die provenzaliſche Terminologie iſt erſt ſpäter in der Akademie von Toulouſe zur Vollſtändigkeit, und man darf ſagen, zu pedantiſcher Vollſtändigkeit gelangt.

Das lyriſche zum Geſange beſtimmte Gedicht heißt in unſern Quellen *cántiga*, z. B. T. 277, 1 querria fazer [en] ua tal cantiga; 277, 4 posso fazer a cantiga tan ben. D. 118 as cantigas nur in einer von fremder Hand herrührenden Überſchrift. Dieſes auch im Altſpaniſchen vorhandene aus dem Plural von canticum (die cantica Salomonis waren ja weltbekannt) gezogene Wort iſt unprovenzaliſch. In Reſende's Cancionero bedeutet es diejenige Liederform, welche der cancion der ſpaniſchen Cancioneros entſpricht, d. h. einem Liedchen, das aus einer halben und einer ganzen Strophe mit Refrän beſteht. Bei Reſende findet ſich im Reim auch die Betonung cantíga I. 22. 54. 239. 241. 407 u. ſ. w., die auch Gil Vicente nicht unbekannt iſt, z. B. II. 52. III. 270 (Ed. de Hamb.) Ganz gleichbedeutend iſt *cantar*: fiz meu cantar e loei mia sennor T. 218, 1; ſo 3, 1. 185, 1, 2, 3. 211, 1; bei Dionys nicht vorhanden, im Provenzaliſchen ganz üblich, ebenſo üblich im Altſpaniſchen, hier bereits im Poema del Cid, welches ſich ſelbſt dieſen Namen beilegt: las coplas deste cantar aqui s

van acabando 2286. *Trova* Strophe, im Plural Gedicht, kommt in unſern Quellen zufällig nicht vor. Melodie heißt *son*, wie bei den Provenzalen: e chorando nunca farei bon son T. 277, 3; bei Alfons X.: macar poucos cantares acabei e con son (Nic. Ant.)

Was den Vers und zwar zuerſt den trochäiſchen betrifft, ſo iſt der ſechsſylbige d. h. der kleinere Redondilienvers (verso de redondilla menor) im Kunſtliede gar nicht, ausgenommen einmal T. 148 mit längeren Verſen gemiſcht, in Anwendung gekommen:

Coitado pola que non quis dizer
A mi n'outro dia
O per que guaria,
Per que gran prazer
Ela me faria cet.

Die Provenzalen verſchmähten ihn, wie andre kurze Verſe, nirgends, den Portugieſen mochte er allzu ſehr an das Volkslied erinnern oder wegen ſeiner Kürze der höhern Lyrik unwürdig ſcheinen. Im Volkslied ſehen wir ihn einmal bei Dionys:

Ma madr' é velida,
Vou m'a la baylia (178).

Aber den achtſylbigen, den ſchönen Romanzenvers (verso de redondilla mayor), hatte man keine Luſt zu verbannen. Der König bedient ſich deſſen häufig, etwa in 20 Liedern, der Ungenannte nur ſelten, etwa in 8 zum Theil volksmäßig gehaltenen mit kurzen Strophen. Über einen Verſuch im zehnſylbigen ſehe man weiter unten.

Der kürzeſte jambiſche Vers, nur bei Dionys, etwa

in 7 Gedichten, ist der Sechssylbler, bekannt genug aus der Didactik der Provenzalen. Ein Beispiel:

En gran coyta senhor (15);

mit weiblichem Schluß:

Non poss' eu meu amigo (156).

Einer der beliebtesten ist dagegen der achtsylbige, z. B.

Praz m'a mi, senhor, de moirer (D. 1);

mit weiblichem Schluß:

Non chegou madr' o meu amigo (D. 136).

Por deus e que de min pensasse (T. 85).

Nächst dem Decasyllabus haben ihn beide Dichter am häufigsten angewandt. Sehr üblich, mit männlichem Versschluß, ist er auch bei den Troubadours: der Graf von Poitiers z. B. ist ihm geneigt, Bernart von Ventadour hat drei berühmte Lieder Non es meravelha s'ieu chan, Chantars non pot gaire valer, Quan vey la laudeta mover, ganz darin abgefaßt. Welche Rolle er in der erzählenden Dichtkunst Nord- und Südfrankreichs spielt, ist bekannt; in dieser Rolle erscheint er auch in Spanien, aber nur als Fremdling.

Derjenige Vers, der unter allen bisher aufgezählten am meisten in Anwendung kam und den man für den passendsten hielt, wo es galt einen etwas höheren Flug zu nehmen oder ernstere Betrachtungen auszusprechen, ist unzweifelhaft der zehnsylbige. Was seinen Bau betrifft, so war es bei den Troubadours Gesetz, von dem sie selten abwichen, daß der Hauptton auf die dritte oder vierte Sylbe fallen, hinter der vierten aber eine Cäsur eintreten mußte, z. B.

Si cum l'álbres | que per sobrecargar
Fraing si mezéis | e pert son fruig e se.

Aber weder Dionys noch der Ungenannte haben dies harmonische Gesetz genau beobachtet: die Stelle des Accentes ist bei ihnen ziemlich willkürlich. Oft z. B. betonen sie die fünfte Sylbe, ja nicht selten ist nur die Sylbenzahl das was ihnen den Vers macht, vgl. Altromanische Sprachdenkmale S. 103. Beispiele:

Ca de mim matar amor non m'é greu (D. 69).
Poys da mays fremosa de quantas son (96).
Ey mui gram pesar se deus mi perdon (100).
Praz a vos senhor por qual vos el fez (115).
Chorando cativ' e meu coraçon (T. 277).
E de pran segundo meu conoscer (T. p. 317).

Bei Dionys sind unter den ersten 100 Versen etwa 61 in provenzalischer Weise gebaut, bei seinem Kunstgenossen findet dasselbe Verhältnis Statt. Auch Alfons X., dem die Troubadourspoesie so vertraut war, band sich nicht an das bemerkte Gesetz, wie aus den abgedruckten gallicischen Stanzen hervorgeht.

Dies zusammengefaßt gewähren unsre beiden Dichter nicht mehr als vier herkömmliche Arten von Versen, den achtsylbigen trochäischen, den sechs-, acht- und zehnsylbigen jambischen, alle den Provenzalen sehr geläufig. Aber dabei blieben sie nicht stehen. Zu einer gewissen Mannigfaltigkeit der Versform ladet die lyrische Dichtkunst vor allen andern ein, sie ist musicalisch und liebt Wechsel der Melodie. Die noch nicht zur Schau gestellten Versarten beschränken sich indessen auf einzelne Lieder, großentheils aber fanden sie ihre Stelle in solchen, die wir nach Styl und Inhalt volksmäßig nennen dürfen. Die Mannigfaltigkeit der Versformen kann nur durch ihre Vielsylbigkeit

in Verbindung mit der von den Dichtern gewählten Cäsurstelle hervorgebracht werden, denn die verschiedenen Arten der kürzeren Verse waren leicht zu erschöpfen.

Hier handelt es sich vor allem um zwei berühmte Versarten, den Alexandriner, der aus der Fremde gekommen, und den verso de arte mayor. Es fragt sich, ob unsre Dichter sie kannten, und, wenn auch selten, sie gebrauchten?

Es finden sich einige Beispiele von vierzehnsylbigen Versen mit jambischem Wandel, die in zwei ganz gleiche Hälften, jede mit weiblichem Ausgang, zerfallen, mithin, da der weibliche Ausgang nicht zählt, zwölfsylbig sind, also Alexandriner genannt werden können. Bei Dionys (138):

De que morredes filha | a do corpo velido?
Madre, moyro d'amores | que me deu meu amigo.

In den Trovas (4):

Pero eu m'ei amigos | non ei nian amigo,
Con que falar ousasse | a coita que comigo cet.

Derselben Versart hatte sich Alfons X. in seinen Marienliedern mehrfach bedient, z. B. (Nic. Ant.):

Beneito foi o dia | e ben aventurada
A ora que a virgem | madre de deus foi nada.

anderswo:

Com deus fez vino d' agua | ant' archetriclino,
Ben assi pois sa madre | acrecentou o vino.

Allein vermöge der durchgeführten völligen Gleichheit der Hemistiche entfernt sich der Vers wieder von dem Wesen des Alexandriners, der einen wenn auch regellosen Wechsel männlicher und weiblicher Cäsur fordert. So handhabten ihn auch die Provenzalen, wenn sie ihn, was sel-

ten geſchah, für die Lyrik benutzten. Die portugieſiſche Form aber iſt wohl gar nicht einmal durch ihn hervorgerufen worden, das Zuſammentreffen beider zufällig, denn man kann ſich ihn aus zwei ſechsſylbigen jambiſchen Verſen mit ans Ende verlegtem Reim zuſammengeſetzt denken. Erklärt man ja auch z. B., ganz zutreffend, den verso de arte mayor aus einer Zuſammenſetzung zweier versos de redondilla menor (Rengifo, Sarmiento, F. Wolf zu Ticknor u. a.) Ein Beiſpiel jener kurzen unmittelbar gebundenen Verſe, die man, wenn der Accent regelmäßig wechſelt, den anacreontiſchen vergleichen kann, iſt das folgende:

Bon dia vi, amigo,
Poys seu mandad' ey migo (D. 135);

Desgleichen mit eingelegtem Refrän:

Amigo, meu amigo,
Valha deus,
Vede la frol do pinho (D. 144).

Der Doppelvers findet übrigens ſein Ebenbild im italiäniſchen Volkslied, nur iſt hier die Behandlung freier:

Me ne ando a casa, a casa della signora
E la trovai nel letto, che lei dormiva sola.

Kürzt man das zweite Hemiſtich des portugieſiſchen Verſes um eine Sylbe, ſo entſpringt die folgende Versart (D. 179):

Coytada viv' amigo | por que vos non vejo,
E vos vivedes coytad(o) | e con gram desejo;

doch iſt das Lied nicht fehlerfrei. Mit noch weiterer Verkürzung und männlichem Reim (D. 171):

Gram tenp' a, meu amigo | que non quis deos,
Que vos veer podesse | dos olhos meos.

Hier ist auch einer Combination zweier jambischen Achtsylbler (oben S. 38) mit männlichem Reim zu gedenken, von welcher in den Trovas 175 ein Beispiel vorliegt:

Andō coitado por veer | un ome que aqui chegou,
Que dizen, que viu mia sennor | e dirá me se lle falou.

In dem Refrän tritt das Hemistich wieder in sein Recht ein als selbständiger Vers:

E falarei con el muit' y
En quan muit' a, que a non vi.

Wir wenden uns nun zum verso de arte mayor. In der Periode der zweiten portugiesischen Hofpoesie so wie gleichzeitig bei den Spaniern war er in ausgebreiteter Anwendung. Man formte achtzeilige Stanzen daraus, worin die Reimstellung nicht fest bestimmt war. Am meisten Beifall fand allmählich die mit eingeschlossenen Reimen abba, acca, welcher sich namentlich Villasandino und später Juan de Mena bedienten. Andre Stellungen waren abba, acac; abba, abba; abab, bcbc; abab, bccb; letztere bei Lopez von Ayala und in der Danza de muerte, bei Villasandino sogar abababab. Dagegen bedient sich der Archidiaconus von Toro in einem portugiesischen Gedicht (Canc. de Baena p. 345) einer siebenzeiligen Stanze abba, cca. Die Geschichte dieses Verses läßt sich also bis gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts zurückführen; aus früherer Zeit ist sein Dasein bis jetzt nicht mit Bestimmtheit nachgewiesen worden, denn die Ächtheit der coplas de arte mayor bei Alfons X. unterliegt gerechtem Zweifel; ob der Vers in den cantigas des Königs eine Stelle gefunden, muß die Zeit lehren. Unsre Lyriker mögen ihn nicht für gleich berechtigt gehalten haben mit

dem Decaſyllabus, vielleicht nur darum weil ſie ihn bei ihren Lehrern und Meiſtern nicht vorfanden. Indeſſen wird es ſich nicht beſtreiten laſſen, daß bei Dionys zwei Gedichte vorliegen in regelrechten Verſen dieſes Gepräges, beide zu den ſogenannten cantigas de amigo gehörig. Sie müſſen hier ganz ſtehn. Zuerſt p. 148 ein Geſpräch zwiſchen Freund und Dame:

En grave dia, senhor, que vos oy
Falar e vos viron estes olhos meos! —
Dized', amigo, que poss' eu hi fazer
En aqueste feyto, se vos valha deos? —
E avede (avedes *M.*) mesura contra mi, senhor. —
Farey, amigo, fazend' eu o melhor. —

Hu vos en tal ponto eu oy falar,
Senhor, que non pudi depoys ben aver. —
Amigo, quero vos ora perguntar,
Que me digades o que poss' y fazer. —
E avede cet.

Des que vos vi e vos oy falar,
Non vi prazer, non dormi, non folguey. —
Amigo, dizede, se deos vos perdon,
O qu' eu hi faça, ca eu non no sey. —
E avede cet.

Str. 1, V. 3 leſe man um des Reimes willen eu fazer hi; Str. 3, V. 1 aus demſelben Grunde falar non, Vs. 2 Vi prazer, *senhor* ꝛc., dieſe Einſchiebung befriedigt die Sylbenzahl und zugleich den Sinn oder die Einrichtung des Gedichtes, in deſſen wechſelnder Rede senhor und amigo niemals fehlen. Als Decaſyllaben laſſen ſich nur leſen Str. 2, V. 1, und Str. 3, V. 4, nicht Str. 1, V. 1,

da dia zwei Sylben macht. Da aber in den versos de arte mayor die erſte Sylbe jedes Hemiſtichs auch ausbleiben und der Accent auch auf der dritten Sylbe des zweiten ruhen darf, ſo konnte ein ſolcher Vers leicht mit einem Decaſyllabus zuſammenfallen, wie z. B. bei Lopez de Ayala (Baena p. 553):

Seria a todos grant yerro de plan,
Que nunca fueron nin son nin seran.

Alle andre laſſen ſich nur als versos de arte mayor leſen, wobei man nicht vergeſſen darf, daß, wiewohl die normale Geſtalt dieſer Verſe in der Zuſammenfügung zweier Verſe de redondilla menor angenommen wird, doch jedes Hemiſtich einen Auftact von einer Sylbe geſtattet, was in dem obigen Gedicht allerdings mehrmals geſchieht. Das zweite der bemerkten Gedichte findet ſich p. 194 und lautet:

Vay s'o meu amig' alhur sen mi morar
E par deos, amiga, ey end' eu pesar,
Porque s' ora vay e no meu coraçon
Tamanho que esto non é de falar,
Ca lho defendi e fazo gram razon.

Defendi lh' eu que se non fosse d'aqui,
Ca todo meu ben perderia por hy.
E ora vay s' e faz mi grã traïçon;
E des oymays que seja de mi,
Non vej' y, amiga, se morte non.

Unter dieſen Verſen iſt nicht einer wie ein provenzaliſcher Decaſyllabus gebaut; leidlich iſt 1, 4, nothdürftig d. h. mit dem Accent auf der fünften ſind 1, 2. 1, 5. 2, 3 (e ora zu zwei Sylben gerechnet). 2, 5. Die andern wider-

ſtreben dieſem Metrum vollſtändig, ſind aber, nebſt den erſteren, genügende versos de arte mayor. Es wird nicht überflüſſig ſein, die von dem einfachen Schema dieſes letzteren Metrums, wonach jedes männliche Hemiſtich fünf Sylben, jedes weibliche ſechs enthalten ſoll, abweichenden Fälle mit entſprechenden Beiſpielen aus dem Cancioneiro geral zu rechtfertigen. Mit Str. 1, V. 3 und 5 vergleiche man No amo ni punto el amor popular II. p. 86 und Denigrays a vos e vuestro grand honor 76. Mit Str. 1, V. 2 vgl. Pidindo que paz lh' aprouvesse fazer 282. Mit 2, 9 Porque depoys de ter esperança 279. Mit 2, 10 Alguma esperança que receberes 453.

Aus der liſſaboner Handſchrift läßt ſich, wie es ſcheint, nur das folgende kleine Gedicht (227) für unſern Vers in Anſpruch nehmen:

Sazon sei ora, fremosa mia sennor,
Que eu avia de viver gran sabor.
Mais soon por vos tan coitado d'amor,
Que me faz ora mia morte desejar.

Pois neun doo non avedes de mi,
Sennor fremosa, grave dia vos vi,
Ca soon por vos tan coitado des y,
Que me faz ora mia morte desejar.

Oder haben wir darin Decaſyllaben mit epiſcher Cäſur anzunehmen? Dem widerſtrebt leider der 3. Vers beider Strophen, worin weder die Accentuation pór vos noch die Synäreſe von sóon geſtattet werden dürfte. Dazu kommt, daß dieſe Cäſur bei den Provenzalen in ſtrophiſchen Gedichten höchſt ſelten war, eine Nachahmung derſelben alſo nicht zu vermuthen iſt.

Noch über eine andre Erſcheinung auf dem Gebiete der Metrik iſt hier zu berichten. Nicht ſelten bemerkt man nämlich einen zehnſylbigen Vers mit weiblichem Reim, die letzte (unbetonte) Sylbe mitgezählt. Das Lied bei Dionys p. 182 iſt ganz darin abgefaßt, die erſte Stanze lautet:

Ay fals' amig' e sen lealdade,
Ora vej' eu a gram falsidade
Con que mi vos a gram temp' andastes,
Ca d'outra sey eu ja por verdade
A quen vos atal pedra lançastes.

In einem andern Liede, 84, folgen dieſe Verſe gleichfalls hintereinander, nur der Refrän beſteht aus kürzeren:

Senhor, que de grado ieu querria,
Se a deos e a vos aprouguesse (proug. *M.*),
Que hu vos estades, estevesse
Con vos, que por esto me terria
Por tan ben andante cet.

Ebenſo in einem Lied p. 131, wo der Refrän aber aus Decaſyllaben beſteht. In andern Gedichten wechſeln beide Versarten; ſo 158:

Por deos, amigo, quen cuydaria,
Que vos nunca ouvessedes poder
De tam longo tenpo sen mi viver?
E des oymays, por Santa Maria,
Nunca molher deve, ben vos digo,
Muyt' a creer per juras d'amigo.

So ferner Nostro senhor 38, Quisera vosco 168. Dieſe Versart muß zu den trochäiſchen gehören: ſie überſchreitet das Maß der Redondilie um zwei Sylben und iſt, da ſie keinen ſicheren Ruhepunct gewährt, keine glückliche, auch

anderwärts, namentlich bei den Provenzalen, nicht leicht vorkommende Erfindung.' Uns Deutsche erinnert sie an Göthe's

Was ist Weißes dort am grünen Walde —

Sofern sie sich mit männlichen Decasyllaben mischt, vergleicht sich dieser Wechsel zwischen Versen von gleicher Sylbenzahl und verschiedenem rhythmischen Wandel dem in provenzalischen oder altfranzösischen Gedichten, welche aus achtsylbigen Versen, theils jambischen männlichen, theils trochäischen weiblichen, zusammengesetzt sind, z. B.

Dieus qu' es ses tot comensamen
E fetz tot cant es, de nien,
De premier creet natura
Regen tota creatura.

Auch der Dichter der Trovas kennt den trochäischen Decasyllabus und mischt ihn am liebsten mit dem jambischen, z. B. 120:

Pero eu vej' aqui trobadores,
Sennor e lume destes ollos meus,
Que troban d' amor por sas sennores,
Non vej' eu aqui trobador, par deus,
Que m' oj' entenda o por que digo:
Al é alfanx e al seserigo.

Derselben Structur sind 77. 171. 180. 219. Gemischt mit achtsylbigen jambischen sieht man unsern Vers 78:

Tanto me senç' ora ja cuitado,
Que eu ben cuido, que poder
Non aja ren de me valer.
Ca esta cuita, mao pecado,
Tal me ten ja, que non ei [eu] sen cet.

Mehrmals findet sich die Sylbenzahl verletzt, was aber fast immer in handgreiflichen Fehlern seinen Grund hat.

D. 85, Z. 12 Terria mi razon, faria iſt ein verderbter Vers. In 132,1 Non veg' eu ren de que vos hi peccades iſt de überflüſſig. Daſ. Z. 2 Sen hi mays aver, mays guanhades l. gaanhades. 183,5 Ora vej' eu o gran malderto l. grande. T. 120,2 Non vej' ome de quantos vejo l. non vej' eu ome wie in der folgenden Strophe. 171,1 O entender como seria: es fehlt am Anfange ein Subſtantiv, etwa sen. 171, 4 E mal me via, mais peor m' iria l. vai für via. 180,3 E de min a ja muito proffaçado l. mui. Daſ. E porem soon mays pouco preçado iſt mays zu ſtreichen. Daſ. 4 Esta coyta ten me chegado l. achegado wie z. B. 77,3.

Auch Alfons ſcheint dergleichen Verſe, aber mit männlichem Reim, alſo neunſylbige, gebaut zu haben:

Sennor, vos embïastes por mi
E tanto que vosa carta vi,
Vin, quanto pude, áquem aqui.
Et el rey logo respos ll'asi.

Man müßte das ganze Gedicht vor Augen haben, um ſein metriſches Verhalten beurtheilen zu können.

Bei der Annahme eines trochäiſchen Decaſyllabus iſt indeſſen zweierlei zu bedenken. Es gibt einige Lieder in zehnſylbigen Verſen mit Cäſur nach der fünften Sylbe; man müßte jedem Hemiſtich jambiſches Metrum zuerkennen. Dieſer Art iſt T. 119:

A mais fremosa | de quantas vejo
En Santaren e | que mays desejo,
E en que senpre | cuidando sejo,
Non cha direi, mais | direi comigo:
Ay Sentirigo | ay Sentirigo,
Al é alfanx e | al seserigo.

Dieſer Art etwa auch T. 184. In demſelben Metrum ſingt Alfons:

A que deus ama | amar devemos,
A que deus onra | nos muyt' onremos.

Auch die ſo eben als trochäiſche aufgefaßten Verſe haben dieſe Cäſur ſehr oft, aber bei weitem nicht überall: ſie kann ſich zufällig eingefunden haben. Einem Beiſpiele wie T. 171

Que nulla culpa | y non avia

ſtehen in demſelben Liede andre gegenüber, die eine ſolche Zerlegung nicht zulaſſen, wie

E se eu est' ouvess', auveria.
E con tod' est' ainda seria.

Auch wäre es ein Widerſpruch, wenn der oben citierte Vers Al ċ alfanx cet. einen andern Vortrag verlangte als in dem früher citierten Lied 120, deſſen 1. und 3. Vers die angenommene Cäſur nicht erlauben. Nur das Studium der übrigen Dichter kann uns darüber aufklären, ob hier zweierlei Versarten anzunehmen ſeien oder nicht. Das zweite Bedenken iſt: ſind auch dieſe Zehnſylbler nicht vielmehr als versos de arte mayor aufzufaſſen? Ein ſtarker Einwand dagegen iſt aber die beſtimmte Sylbenzahl, an welche ſich die zuletzt genannte Versart nirgends bindet. Doch bedarf dieſer Gegenſtand nochmaliger aufmerkſamer Prüfung.

Die Genoſſen der zweiten Kunſtſchule bedienten ſich nur zweier Arten von Verſen nebſt ihren zum Wechſel damit beſtimmten Hälften, nämlich des genannten verso de arte mayor und des verso de redondilla mayor, doch kommt der verso de redondilla menor, der ſechsſylbige, zuweilen ungemiſcht vor. Sie ſuchten die Kunſt

mehr in scharfsinnigen und witzigen oder auch in ernsten und würdigen Gedanken als in der Mannigfaltigkeit des Versbaues.

Wir kommen hier auf ein wesentliches Stück der Metrik, die Sylbenzählung. Sie kann nur da Bedeutung haben, wo zwei Vocale sich treffen, ohne einen Diphthong zu geben, was im Portugiesischen besonders häufig vorkommen muß, weil der Ausfall gewisser Consonanten, wie l und n, hier sehr häufig eintritt. Zählten die Dichter nun zwei nicht zu einem Diphthong zusammenschmelzende Vocale für zwei oder für einen? Man begegnet in diesem Punct einigen Widersprüchen, die sich leicht aus der Unzuverlässigkeit der Handschriften erklären. Doch mag in einzelnen Fällen der Grund dieser Widersprüche oder dieses Schwankens darin liegen, daß der poetische Styl noch nicht vollständig ausgebildet war. Die italiänische Regel aber, daß zwei auslautende Vocale eines Wortes im Innern des Verses anders gezählt werden als am Ende, indem sie dort nur eine, hier zwei Sylben geben, findet im Altportugiesischen nicht Statt, wie sie auch im Neuportugiesischen nicht Statt findet, wo z. B. mao an jeder Stelle des Verses einsylbig, fôo zweisylbig ist. Das aber ist leicht wahrzunehmen, daß im Fortschritt der Sprache auch die Synäreſe fortschreitet und endlich zur Vereinfachung vocalischer Combinationen führt: seer ser, viir vir, poer pôr. Schon im Cancioneiro geral spricht sich dieser Fortschritt entschieden genug aus.

Was die Gruppen AA und AO betrifft, so sind die Dative des Artikels zweisylbig, worüber das Nähere

unten in der Grammatik. Man merke ma-o (lat. malus) z. B. D. 53. T. 114, 1. 164, 3, ſpäter einſylbig mao. Einſylbig auch bei den Alten vaã (lat. vana) D. 34. — AE getrennt in qua-es D. 37, desgl. bei Stuart 94a, wofür bei Varnhagen 286 quales, bei den Neueren und ſchon im Canc. ger. quaes, taes, wie auch caem (cadunt), sejaes sejais. Getrennt tra-edor D. 49. T. 99, 4, jetzt traidor. — AI: a-y (= fr. il y a) T.; a-inda T. 133, 2. 216, 2, noch Canc. ger. 1. 299 ꝛc., bei Camoens nur ainda, ſo ſchon T. 143, 1. 177, 1, wenn nicht zu beſſern iſt; tra-içon D. 191. 194. — EE: mercé-e D. 44. 45. 115, mercê T. 284, 2. Verba cre-er, se-er, ve-er. — EO, EU: ce-o (coelum) Alf. X., ceu T. 21, 2, bei den Neueren ceo; ve-o (venit), ave-o (advenit) überall. Die Einſylbigkeit von deos deus, meos meus iſt unzweifelhaft; wo ſie zweiſylbig geleſen werden können, iſt ein Fehler anzunehmen. — Die Combination IA auch außerhalb des Reimes zweiſylbig zu ſprechen: dazu neigen alle Schweſterſprachen, nur nicht die italiäniſche, die bereits in ihrer älteſten Zeit Synäreſe eintreten läßt. So denn altport. di-a (dies), vi-a (via), in der Conjugation avi-a, devi-a, poderi-a, fari-ades, vive-lo-y-a, nicht anders bei Camoens di-a, vi-a, queri-a, movi-a, vi-am, di-ante. Wo einſylbiges ia ſteht, iſt der Vers in Unordnung, z. B. queria ora T. 3, 1 (del. ora); sabia 90, 2 (del. mi); queria (del. de) 212, 3, Vs. 6; deviades p. 317 (del. vos). Spaniſch wie portugieſiſch: habi-a, pareci-a, mi-a, zuweilen aber doch, z. B. bei Calderon, habia u. ſ. w. Einſylbig im Altport. iſt das Pronomen mia, das daher auch mha geſchrieben wird; es iſt untauglich

zum Reime. — II immer zweiſylbig: vi-ir (venire) u. dgl. — IU in ni-un, aber einſylbig fius, ſ. oben S. 32; ſo die Perfecta wie viu, dormiu. — OA und OO: bo-a (lat. bona) iſt allgemein, unrichtig boa T. 193, 3. 209, 3; Masc. bo-o Alf. X.; do-o (ſp. duelo) überall; so-o (solum) Alf. X., ſtatt deſſen sol D. T.; so-on (sum). — OE: do-er (dolere), so-er (solere) überall, po-er (ponere) noch Canc. ger. Einſylbig soes (T. sodes) erſt bei König Pedro. — OI: so-idade D. 58. 156. — UA: hũ-a (lat. una), ſo noch bei Camoens neben hũa. Zweiſylbig du-as, auch Canc. ger. und ſpäter. Su-a D. 49, bei Camoens su-a und sua.

Findet das Zuſammentreffen zweier Vocale im Aus- und Anlaute zweier Wörter Statt, ſo können ſie für zwei Sylben zählen. Der Hiatus iſt alſo erlaubt, mag der erſte Vocal nun tonlos oder betont ſein, z. B. nunca ome, contra ele, cousa ende, vejo aqui, ca esto, que amo, que ey, assi ome, se eu, se o fezer, de a veer, e o mellor, e a servir, perdi o sen e a razon. So halten es auch die Späteren noch, z. B. dona Ynes, nunca errey, tolha ousadia, terra em que Canc. ger., cada hum, espesso ar Cam. Lus. So die provenzaliſchen Lyriker: vida e pretz, morta es, puesca apoderar, penre anava, apenre assatz, Acre e Sur, lauzi ab; nach betontem Endvocal que anc, qui en, si aissi, so es u. dgl. Auch der port. Artikel kann vor einem Vocalanlaute Hiatus machen, wie in o amor, do affan, bei Camoens o ouro (alle dreiſylbig), ſo der provenzaliſche la und li, wie in la ost, la onor, li auzil.

Zwei Vocale in der angegebenen Stellung können

aber auch eine metriſche Sylbe ausmachen, was, obwohl ſie beide geſprochen werden, in der romaniſchen Metrik Synalöphe oder auch Eliſion heißt. Es iſt gemeinromaniſche Sitte. Kann z. B. der Artikel, wie wir eben ſahen, vor Vocalen für ſich eine Sylbe füllen, ſo kann er eben ſowohl auf dies Recht verzichten: ſo in o ome (zweiſylbig), bei Camoens o esforço (dreiſylb.), a ala (zweiſylb.) In dieſes Verhältnis treten bei den Alten nicht leicht Diphthonge ein: ein paar Beiſpiele ſind mentio o D. 137, eu osmar T. 153, 3, entrou a Alf. X. Bell. p. 18 (alle dreiſylbig). Eine ſo ſtarke Häufung der Vocale wie bei den Neueren, z. B. bei Camoens in para a ilha, que a escura (beide dreiſylb.), deo a escrever (vierſylb.), ſcheinen ſie nicht gewagt zu haben. Die gebildete oder gelehrte Poeſie ſchreitet um des Grundſatzes willen leicht zum Übermaße. Nicht für Vocale zählen die naſalen Auslaute, machen alſo für ſich eine Sylbe (nem eu zweiſylb.), eine Regel, über welche ſich aber doch Camoens einigemal hinausſetzte.

Eliſion im eigentlichen Sinne (Apoſtrophierung) iſt überall erlaubt: nunc' assi, ond' aja, og' om (wo g palatal iſt), quant' ora, d'escusar, m'amor, m'oystes, m'ende, ll'eu, ll'ouso. Nicht ſelten wird auch der Anlaut von Eliſion betroffen: ja 'lguem, ora 'stou, coita 'n que. Beide Fälle ſind den Provenzalen hinlänglich bekannt.

Der Reim iſt männlich oder (ſeltner) weiblich, der gleitende iſt nicht in Anwendung.* Unter den verſchiedenen

*) Die im Folgenden gebrauchten provenzaliſchen Beiſpiele laſſen ſich aus Bartſchs gründlicher Abhandlung über die Reimkunſt der Troubadours (Eberts Jahrbuch I.) leicht ergänzen.

Arten deſſelben, ohne Rückſicht auf ſein Geſchlecht, iſt zuerſt der leoniniſche oder reiche Reim der Franzoſen, aber auch den Provenzalen bekannt, zu nennen. Ihn haben unſre portugieſiſchen Kunſtdichter nicht angenommen, denn wo er vorkommt, wie in razon : sazon, iſt es Zufall. Mehrmals aber begegnet der grammatiſche oder derivative, den man den Troubadours abgelernt haben muß, z. B. consellado, consellar, cuidado, cuidar, tenna, ten, venna, ven u. ſ. f. durch das ganze Lied T. p. 299. Ein anderes Beiſpiel: desamar, desamou, buscar, buscou, eu, dar, deu, worin aber eu dieſe Art Reimung unterbricht. Sie kommt auch ſpäter, häufig zumal bei Alvarez von Villaſandino vor, wie num. 143 amigo, amiga, castigo, castiga, abrigo, abriga, num. 144 porfio, porfya, fyo, fya, zuweilen auch im Canc. geral, z. B. III. 306. 415. Ein Beiſpiel des zuſammengeſetzten Reimes findet ſich in vi-as, dias T. 119, 2, der aber in dieſer Weiſe, d. h. mit dem Perſonalpronomen (as) vollzogen, aller romaniſchen Poeſie eigen iſt. Die Troubadours bedienten ſich zuweilen des gebrochenen Reimes, wie auch griechiſche und römiſche Dichter das letzte Wort des Verſes zu brechen kein Bedenken trugen: der erſte Theil des gebrochenen Wortes dient zum Reime, der zweite wird dem folgenden Vers oder Verstheile zugewieſen (aten-dre, vil-tat, cor-tezia, vgl. Bartſch, Reimkunſt der Troub. 194). Daſſelbe geſchieht in den Trovas 206 mit coitada-mentre, wo coitada reimt auf nada; dem entſpricht prov. sotil-men bei Elias Cairel Mahn n. 186, oder differente-mente bei Dante Par. 24, 16; ja dieſer Trennung, die ihren guten etymologiſchen Grund hat, bedienen ſich die

claſſiſchen Dichter der Spanier unbedenklich. Andre portugieſiſche Beiſpiele ſind servir-ei T. 95, 2, morrer-ei 179, 2, doer-s-ia (nicht doer-si-á zu ſchreiben) 133, 2. — Hin und wieder kommt auch die ſyſtematiſche Wiederholung eines Reimwortes vor, indem auf deſſen Bedeutung, wie bei dem rührenden Reime (prov. rim equivoc), keine Rückſicht genommen wird, z. B. queixava, dia, falava, dizia, forçava, dia D. 34; oder estou, ben, ben, estou, meu, seu D. 28; desgleichen prazer, prazer, ben, perder, viver, creer T. 53. Eine unmelodiſche Spielerei iſt es, alle Verſe einer Strophe auf daſſelbe Schlußwort ausgehen zu laſſen, wie dies T. 195 mit Anwendung der Wörter vi, ben und veer geſchieht. Die Troubadours thaten daſſelbe mit zuſammengeſetzten Wörtern: ſo reimt Guillem von Saint-Didier entremetre, trametre, esdemetre, esmetre, metre, prometre Chx. III. 302. — Ungebundene Verſe (prov. rims estramps) erlaubt das Kunſtlied nicht leicht; T. 105, 111 und 149 kommt dies allerdings im erſten Vers jeder Strophe, T. 181 im erſten und vierten vor. Dem volksmäßigen Liede genügt, wie wir unten ſehen werden, die Aſſonanz.

Sofern der Reim in das Syſtem der Strophe eingreift, läßt ſich noch Verſchiedenes wahrnehmen. Bei den Troubadours war es Regel, daß ſämmtliche Strophen des Liedes an gleicher Versſtelle daſſelbe Geſchlecht des Reimes beobachten mußten: das brachte eigentlich ſchon die Tonweiſe des Liedes mit ſich. Bei Dionys kommen einige Ausnahmen vor. S. 52 finden ſich die männlichen Reime loução und certão gegenüber den weiblichen cuberto, certo (ſo leſe man für certão) und namorado,

pecado, desgleichen 86 mão, verão, loução, vão gegenüber den weiblichen talhada, dia u. ſ. w. An eine urſprünglich ſpaniſche Abfaſſung iſt nicht zu denken: ihr widerſprechen einzelne der übrigen Reimwörter. War etwa damals -ano neben -ão häufiger im Gebrauch als dies jetzt z. B. in anciano neben ancião der Fall iſt? Louçano für loução, sano für são ſagt Dionys ja ſelbſt. Aber in andern Gedichten liegt dieſer Ausnahmefall klar vor Augen. S. 81 ſtehen forte und morte im Widerſpruch mit cor, amor u. ſ. w., Seite 128 wiederum morte und forte mit prazer, trager. S. 129 laufen grado, namorado parallel mit deos, meos, S. 131 amigo, castigo mit coraçon, beençon, S. 155 amigo, queredes mit ben, querer, S. 18 teedes, queredes, devedes mit ja, á, estará. Bemerkenswerth iſt, daß unſer anonymer Dichter nie gegen die provenzaliſche Regel ſündigt, denn aus 123, das man entgegenſetzen könnte, iſt nichts Sicheres zu entnehmen, da dieſes Gedicht in Unordnung iſt. Aber die ſpäter auf nationale Metrik gegründete Kunſtpoeſie wußte von dieſer Regel nichts mehr.

Was die Vertheilung der Reime in den Strophen betrifft, ſo kann 1) jede derſelben, abgeſehen vom Refrän, ihre beſonderen in keiner der andern vorkommenden Reime haben (rim singular in den Leys d'amors). Hier kann es geſchehen, daß jede Strophe nur einerlei Reim hat, ſo daß alle Verſe zuſammen reimen (prov. rim continuat, cobla continuada), z. B. 1. Strophe ren, ben, sen, ven, quen, den, en, ten. 2. vir, dormir, pedir, guarir, servir, sentir, oyr, vir u. ſ. f. T. 48. So bei dem Provenzalen Aimeric von Peguilain: 1. turmen, sen,

chauzimen cet. 2. cofort, acort, mort cet. Chx. III. 425; ein anderes Beiſpiel daſ. 451. Wie daſſelbe Endwort auch den Dienſt des Reimes thun kann, ſahen wir oben. — 2) Je zwei Strophen haben gemeinſchaftliche Reime, die in derſelben Ordnung folgen, bei den Provenzalen ſehr üblich (coblas doblas Leys d'am.) Meiſt folgen die reimverknüpften Strophen unmittelbar aufeinander. Aber es geſchieht auch; daß die 1. und 3., die 2. und 4. zuſammenſtimmen, daß alſo eine überſchlagende oder verſchränkte Reimſtellung eintritt. Ein Beiſpiel iſt 1. queredes, amor, parecedes, sennor, oy, vi, avedes. 2. nenbrades, prender, cuidades, nacer, cuidei, fiquei, dades. 3. tenedes, sabor, creedes, pecador, assi, naci, valedes. 4. vallades, creer, digades, morrer, ei, sei, amparades T. 54. Auch dieſe Einrichtung ſcheint den Provenzalen entlehnt, man ſehe z. B. ein Gedicht von Bertolome Zorgi Chx. IV. 459: 1. adreigz, alegranza, pros, chauzir, respeigz, benananza, joios, servir cet. 2. alegrier, afina, esperan, perpetual, dezirier, mezina, afan, temporal. 3. estreigz, comenzanza, saboros, seguir, destreigz, pezanza, sofrachos, jauzir. 4. sentier, camina, penzan, eternal, sobrier, aclina, pezan, infernal. Vgl. Guiraut Riquier num. 23. — 3) Alle Strophen haben gemeinſchaftliche Reime (coblas unisonans). Es iſt die vorherrſchende Form im Provenzaliſchen, nicht ganz ſo üblich im Franzöſiſchen (unter den 76 Liedern des Königs von Navarra ed. Tarbé z. B. gehören 16 hieher, unter den 24 des Caſtellans von Coucy ed. de la Borde nur 4), aber doch noch von den Neueren in den ſ. g. Balladen angewandt. Dieſes das ganze Lied umfaſ-

ſende Reimſyſtem iſt auch bei Dionys und in den Trovas das vorherrſchende, aber freilich bei der Kürze der Gedichte war ſeine Durchführung weniger ſchwierig. Auch bei den Späteren findet es ſich noch vielfach in Anwendung, ſo bei Villaſandino, z. B. num. 63, und bei andern Dichtern im Cancionero de Baena, wo auch die coplas de arte mayor manchmal ſo behandelt werden. Die Troubadours änderten mitunter auch die in der 1. Strophe vorgezeichnete Ordnung der Reime in der 2., kehrten aber in der 3. zu der Ordnung der 1., in der 4. zu der der 2. zurück und ſo fort, z. B. Bernart von Ventadour 1. chan, chantador, amor, coman, sen, mes, fres, aten. 2. sen, saber, amor, gen, tan, mes, repres, talan. 3. engan, melhor, plor, dan, pren, mes, merces, nien. 4. parven, colat, pavor, ven, eſan, entrepres, conques, gran Chx. III. 44. Dieſen gefälligen Wechſel in der Reimfolge kennt auch Villaſandino, z. B. n. 148, nicht ſo unſre Portugieſen. Dagegen kommt es in den Trovas vor, daß in der 2. und in den folgenden Strophen ein Reim von einem neu eintretenden abgelöſt wird, z. B. num. 58: 1. sennor, direi, for, ei, ben, ren, *al, mal.* 2. sennor, prenderei, amor, ei, aven, sen, *vir, falir.* 3. sennor, prenderei, sabor, averei, aquen, ven, *y, mi.* 4. sennor, serei, pavor, sentirei, en, den, *prazer, perder.* So bei dem Provenzalen Peyrol Chx. III. 268, wo die Reimform uelha in der folgenden Strophe durch alha, dieſe in der 3. durch embla u. ſ. f. abgelöſt wird. — Eine Hauptſache bei Franzoſen und Provenzalen iſt, daß die in der 1. Strophe aufgeſtellten Reimwörter zuweilen nicht in dieſer ſelbſt, ſondern erſt in den folgenden gebunden

werden. Solche Reime hießen bei unsern Meistersängern Körner, in der Schule von Toulouse, sofern sämmtliche Reimwörter einer Strophe dieser Behandlung unterlagen, rimas dissolutas. Die Trovas kennen dieselbe Einrichtung, beschränken sie aber fast auf den letzten Vers der Strophe, z. B. 72. 75. 99. 178. Im vierten und fünften Vers bemerkt man sie 68: 1. ten, coraçon, son, y, prouguer, en. 2. ren, non, sazon, vi, moller, poren etc. In einem andern Lied (100) stehen die Körner gleichfalls im letzten Vers jeder Strophe, werden aber im ersten der folgenden und nochmals im dritten gebunden, worauf im letzten ein neues Korn eintritt. Hieraus entsteht folgende Reimverwicklung, wobei das System a b a b c c d unbeschädigt bleibt:

1. amor	2. aver	3. ten	4. non
coraçon	mellor	seer	sen
mayor	fazer	ren	razon
non	sabor	prender	conven
en	non	pavor	prazer
ben	sazon	for	soffrer
querer	poren	coraçon	sennor

Das Wohlgefallen an der Verkettung aller Strophen spricht sich auch darin aus, daß man, wenn man selbst jeder Strophe oder jedem Strophenpaar eigene Reime zugestand, doch nicht selten das Band eines einzelnen Reimwortes durch das ganze Lied schlang, z. B. T. 78, wo das Wort mal jedesmal im sechsten Vers, 129, wo sennor, 223, wo ben jedesmal im ersten Vers auftritt. Ebenso nimmt bei Guiraut Riquier num. 23 amés im vierten Verse jeder Strophe die Stelle des Reimes ein. Auch

darin ſpricht ſich jenes Wohlgefallen aus, daß man das letzte Reimwort jeder Strophe zum erſten der folgenden machte, z. B. T. 114: 1. grado, avia, pecado, Maria, guisado, dia, consello. 2. consello, guisada, espello, nada, concello, vegada, linnage. 3. linnage, matades cet. Daſſelbe haben die Troubadours häufig gethan, z. B. Guiraut Riquier n. 24. Eine Strophe mit einem ſolchen Schlußreime hieß in der Kunſtſchule von Toulouſe cobla capcaudada. Davon, daß man den letzten Vers einer Strophe am Anfange der folgenden vollſtändig wiederholte, wie dies z. B. bei Guiraut Riquier n. 15. und 35, bei Villaſandino n. 60 und 69 geſchieht, gewähren unſre Portugieſen kein Beiſpiel. Wohl aber davon, daß das letzte Reimwort oder die letzten Worte der Strophe am Anfang der folgenden wiederholt werden, oder wenigſtens daß darauf angeſpielt wird, wie dies T. 264 mit non me val, oder T. 257 mit achar und acharei, forçar und forçar, posso und poder der Fall iſt, vgl. Chx. III. 302, G. Riquier n. 10, Villaſandino n. 19. In ſolcher Weiſe verbundene Strophen nannte man in Toulouſe capfinidas.

Des in der mittellateiniſchen, provenzaliſchen und franzöſiſchen und noch ſpäter in der caſtilianiſchen Poeſie nicht ſeltenen Binnenreimes oder Inreimes (bei den Spaniern rima encadenada, Rengifo p. 197), der in den Vers eingeſchaltet auf ein vorhergehendes oder nachfolgendes Reimwort ſich bezog und für den Bau der Strophe von Bedeutung war, haben ſich unſre portugieſiſchen Sänger kaum bedient. Aber der Refrän des Dionyſiſchen Liedes p. 68 enthält deutlich einen doppelten Binnenreim

Senhor cuytad' é o meu coraçon
Por vos e moyro, se deos mi pardon,
Porque sabede, que desque enton
Vos vi | desy | nunca coyta perdi.

Einen einfachen zeigt der Refrän im Lied 225 der Trovas:

Nunca me pode toller al
Mal | nen gran coita senon mal.

In derſelben Sammlung n. 239 wird der Binnenreim durch Wiederholung deſſelben Wortes in den erſten Verſen jeder Strophe bewirkt:

U m'eu parti | du m'eu parti,
Log' eu parti | aquestes meus
Ollos de veer e par deus cet.

Ein anderes Beiſpiel dieſer geſchmackloſen Wortſpielerei ſehe man num. 53.

Wenn wir einen Blick auf den Bau der Strophe werfen, ſo bemerken wir in der portugieſiſchen Kunſtpoeſie eine weit größere Einfachheit als in der provenzaliſchen, welche kühne, wahrhaft kunſtvolle Strophengebäude aufführte. Dort beſtehen die Strophen, ohne den Refrän, gewöhnlich aus vier bis acht Verſen, einige von zehen hat Dionys zu Stande gebracht (p. 101. 122). Für die Ideenarmuth unſerer Dichter waren freilich kurze Strophen lang genug. In dieſen läßt ſich aber doch ein vorherrſchendes Syſtem der Reimordnung erkennen, welches man auch in der geiſtesverwandten Lyrik andrer Völker, namentlich der Franzoſen und Provenzalen, beobachtet hat, das der Dreitheiligkeit.* Hätte man bloß mit zwei Rei-

*) Was die Provenzalen betrifft, ſo hat zuerſt Jacob Grimm

men regelmäßig gewechselt, so entbehrte die neue Poesie des Kunstcharakters, nach dem sie strebte und der in ihrem Begriffe lag: es kam auf eine sinnige dem musicalischen Gefühl entsprechende Vertheilung der Reime an. Die einfachste Structur war die, daß man, wenn man drei bis vier Reime, d. h. Reimformen, auf die Strophe anwenden wollte, den vier ersten Zeilen zwei derselben zugestand, welches, da man das allzu volksmäßige aabb nicht brauchen konnte, die Formeln abab (prov. rims encadenatz) oder mit zugekehrtem (eingeschlossenem) zweiten Reime abba (rims crozatz) ergab. Die so verschränkten vier Verse entsprechen augenscheinlich den Stollen unsrer Meistersänger, den piedi der Italiäner. Mehr als vier Verse aber wurden in Portugal den beiden Stollen nicht eingeräumt. Selbst im Altfranzösischen, worin man gewöhnlich längere

in seiner Schrift Über den deutschen Meistergesang (1811) S. 143 davon gesprochen. Er fand die dreigliederige Structur nur in einem Drittel der Lieder, die ihm damals zu Gebote standen, die Regel schien also nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt. Ich habe in meinem Buch über die Poesie der Troubadours (1826) diesen Punct der Metrik unberührt gelassen, weil ich darüber nicht ins Reine gekommen war. Nach Galvani, Osservazioni sulla poesia de' trovatori (1829) p. 30, ist die Dreitheiligkeit nur in einzelnen Liedern anzunehmen. Er hatte längere Stanzen vor Augen. Die Italiäner, behauptet von der Hagen, Minnesänger (1838) I. xxxiii, haben ihre dreitheilige Strophe aus der provenzalischen Poesie genommen, wo sie, wie in der nordfranzösischen, durchgängig in derselben Gestalt erscheint. Vorsichtiger urtheilt W. Wackernagel, Altfranzösische Lieder (1846) S. 174: eine Richtung zur Dreitheiligkeit ist bei den Provenzalen vorhanden; im Altfranzösischen erhebt sie sich zum festen Gebrauch. Endlich findet Bartsch, Herrigs Archiv XVI (1854) S. 138, die Dreitheilung bei den altfranzösischen Lyrikern, nicht minder bei den Provenzalen.

Strophen baute, kommen Stollen von mehr als vier Verſen, zwei auf jeden, nur ſelten vor, z. B. bei Thibaut von Navarra (ed. Tarbé) nur einmal (aba, aba num. 41), unter 90 Liedern andrer Dichter etwa ſiebenmal. Auf die Stollen folgt der dritte Satz der Strophe, der ihr erſt ihre Vollendung gibt, der Abgeſang in der Sprache der Meiſterſänger, it. sirima. Er begreift auch den Refrän, den die meiſten portugieſiſchen Lieder beſitzen. Die Muſiknoten fehlen zwar in beiden Handſchriften: man darf aber vorausſetzen, daß ſich die Tonweiſe der Strophe verhalten habe wie im Altfranzöſiſchen, wo die beiden Stollen gleiche Muſik, der Abgeſang ſeine beſondere hatte, wie ſich aus den hier erhaltenen Noten ergibt. Im Abgeſange iſt die Verszahl willkürlich: ein Vers, wenn er als Refrän diente, genügte ſchon (D. 41. 42. T. 24. 104); drüber hinaus finden ſich zwei bis acht Verſe. Dieſer letzte Strophentheil hat ſeine eignen Reime, deren Ordnung vom Dichter abhieng. Beiſpiele der Reimformen durch die ganze Strophe ſind: ab, ab, cc; ab, ab, ccd; ab, ab, cdc; ab, ab, cdcd; ab, ab, cdcdcd; ab, ba, cd; ab, ba, ccd; ab, ba, cdc; ab, ba, cdcd. Oft aber auch nahm man die Reime aus den Stollen in den Abgeſang, ordnete ſie jedoch anders, z. B. ab, ab, ba oder ab, ba, aa oder ab, ba, bab, ſelten ab, ba, ba, ſo daß der Abgeſang einen Stollen wiederholt. Oder man nahm ſie nur zum Theil aus den Stollen, wie in ab, ab, cb; ab, ab, cca; ab, ab, cac; ab, ba, bbcc u. ſ. w. Beſonders häufig iſt die unmittelbare Anreimung des Abgeſanges an den zweiten Stollen in folgender Art: ab, ba, acc; ab, ba, aac; ab, ba, accdd; ab, ba, abccdd.

Hier fragt es sich nun, ob unsre Dichter dasselbe Reimsystem auf ein bestimmtes Lied beschränkten oder ob sie es auf mehrere anwandten? Entschieden das letztere, was bei der Kürze der Strophen und der beträchtlichen Zahl der Lieder kaum anders sein konnte. Für gewisse Systeme zeigten sie Vorliebe. Ungemein häufig finden sich sowohl bei Dionys wie in den Trovas ab, ba, cc und ab, ba, cca; in den letztern überdies ab, ab, cc; ab, ab, cca; ab, ab, ccb. Mehrfach angewandt sieht man auch ab, ba, ccb, oder mit der oben bemerkten Anreimung ab, ab, ba; ab, ba, acc. Treffen nun viele Lieder in der Reimstellung zusammen, so geschieht es ferner nicht selten, daß sie auch in dem Reimgeschlechte und der Versart zusammentreffen, also metrisch völlig gleich sind, doch konnte die Melodie eine andre sein. Diese völlige Gleichheit zeigen z. B. bei Dionys 19. 28. 35. 61 u. a., welche aus achtsylbigen jambischen Versen, 16. 20. 22. 46 u. a., die aus zehnsylbigen bestehen. Auch die Troubadours wiederholen sich in dieser Weise, z. B. Peire Vidal num. 23. 24. 25. 27 in achtsylbigen jambischen, 35 bis 39 in zehnsylbigen, alle nach dem Schema ab, ba, ccdd. Andre Provenzalen meiden diese Wiederholungen: so G. Riquier, in dessen Sammlung nur num. 21 und 22 völlig gleich sind, zwei andre, 45 und 56, scheidet der Refrän von einander. Auch Thibaut sucht für jedes Lied eine andere Strophenform; zusammen stimmen nur 16 und 50, desgleichen 9. 12. 20.

Die auf die Stollen ab, ab und ab, ba gegründeten Strophenformen sind indessen keineswegs die einzigen unsrer portugiesischen Sänger, wenn auch die bei weitem

überwiegenden. Ziehen wir von Dionyſens 127 Liedern 10 volksmäßige ab, die nur Strophen haben von wenigen Zeilen, ſo bleiben 117, und von dieſen weichen nur etwa 20, alſo nicht gar viel über ein Sechstel von der üblichen Structur ab. In dem liſſaboner Codex beträgt die Zahl der abweichenden ein ſchwaches Fünftel. Dieſes Verhältnis iſt nicht ungünſtig gegen das bei einigen Troubadours vorliegende. Bei Bernart von Ventadour z. B. betragen die unregelmäßigen Strophen etwa ein Viertel, bei Guiraut Riquier kaum ein Sechstel. Der König von Navarra aber hat in ſeinen 76 Liedern nur 5 mit unregelmäßigen Strophenformen. Unregelmäßig aber ſind, ſcharf genommen, alle diejenigen, welche in Beziehung auf Reim und Versbau die Symmetrie der Stollen nicht beobachten, oder, wenn ſie dies auch thun, des dritten Satzes entbehren, wie in aabb, aabb D. 171 oder abba, abba T. p. 310 (m), wenn hier nicht, da dieſe Dichter keine vierzeiligen Stollen anzuerkennen ſcheinen, anders getheilt werden muß. Zweitheilig iſt offenbar aaa, bbb D. 171. T. 119. 146. Regelmäßigen Reimwechſel erblicken wir in ababab D. 56, und mit einem Verſe mehr abababc T. 114. Hätte der Dichter des letzten ganz in Decaſyllaben abgefaßten Liedes noch ein c zugefügt und den zwiſchen die dritte und vierte Zeile geſchobenen Ausruf ay eu weggelaſſen, ſo wäre die italiäniſche Ottava fertig geweſen.*

*) Sie hat ſich aber auch weder im Provenzaliſchen noch im Franzöſiſchen eingefunden, während von der ſicilianiſchen Ottava (abababab), wenigſtens in letzterer Sprache, mehrere Beiſpiele vorhanden ſind, ſ. Thib. n. 31, Rombart S. 278 (durchgereimt), De la Borde II. 154.

Solche der herrſchenden Bauart widerſprechende Strophenformen ſind aber nur in einzelnen Liedern verſucht worden. Eine Ausnahme macht aaabab, welches öfters vorkommt: D. 24. 95. 113. 152. 188. 191. 195. T. 116. 121. 182, eine gefällige Form, faſt immer mit Refrän; ferner aabab D. 168. 182. 189. 194. T. 169. 250; abbcac T. 25. 27. 28. 31. 33. 96. 97; abbccdd T. 63. 128. 200. 216. — Daß nicht wenige Strophenformen mit provenzaliſchen und franzöſiſchen in jeder Rückſicht zuſammentreffen, iſt leicht nachzuweiſen; daß ſie dieſen aber überall oder auch nur zum größten Theile nachgeformt ſein müſſen, iſt, wiewohl man auch hier den Einfluß der fremden Technik nicht verkennen wird, nicht anzunehmen: es war ja leichter ſolche Variationen der Form zu erfinden als ſie aufzuſuchen.

Von der größeren Einfachheit und Kunſtloſigkeit dieſer Kunſtpoeſie zeugt, daß die Versarten, im Gegenſatz zur provenzaliſchen, ſich minder häufig miſchen, längere mit kürzeren, jambiſche mit trochäiſchen. Unter dieſen gemiſchten machen bei Dionys p. 76 die mit Halbverſen gemiſchten Redondilien (redondillas de pié quebrado), welche bei den Späteren ſo ungemein üblich geworden, einen faſt überraſchenden Eindruck. Die erſte Strophe des Gedichtes iſt:

Senhor, poys me non queredes
Fazer ben, nen o teedes
  Per guysado,
Deos seja poren loado.
Mays poys vos mui ben sabedes
O torto que mi fazedes,

Gram pecado
Avedes de mi coytado.

In folgender Strophe deſſelben Dichters p. 94 wechſeln trochäiſche mit jambiſchen Verſen:

Senhor, que mal vos nenbrades
De quanto mal por vos levey
E levo, ben é creades,
Que par deos ja poder non ey
De tan grave coyta sofrer.
Mays deos vos leyxe part' aver
Da muy gran coyta que mi dades.

Sieben-, neun- und eilfſylbige jambiſche miſchen ſich p. 81:

Assy me trax coytado
E aficad' amor
E tan atormentado,
Que se nostro senhor
A mha senhor non met' en cor,
Que se de mi doa d'amor,
Nunca averey prazer e sabor.

Der Refrän (estribillo) iſt in dieſer Kunſtlyrik zu einer Bedeutung gelangt wie kaum irgend anderswo. In ihm iſt nationales Element anzuerkennen, von welchem ſich die vornehmen Dichter nicht frei zu machen vermochten. Denn in dieſem Stück giengen ihnen die Provenzalen nicht voran, ſie machten vom Refrän bekanntlich nur einen mäßigen Gebrauch. Darum hütet ſich auch Dionys ihn in der auf provenzaliſche Weiſe gedichteten Canzone p. 64 oder in einer andern p. 70, worin er mit den Provenzalen wetteifert, anzuwenden. Nordfrankreich begünſtigt ihn mehr. Wäre es uns vergönnt die dichteriſchen Lei-

ſtungen Portugals vor dieſer Hofpoeſie zu überſehen, wir würden den Refrän ohne Zweifel in ausgebreiteter Wirkſamkeit erblicken. Leider können wir uns nur auf den weiſen Alfons berufen, der unſerm Dionys aber keine große Strecke vorangieng. Der Refrän hat ſeine Stelle am Ende der Strophe. Oft nimmt er an ihren Reimen Theil, oft auch hat er ſeine eigenen. Eine abweichende Versart wird ihm in der Regel nicht zugeſtanden; Beiſpiele davon finden ſich T. 17. 20. 160, welche Lieder aus völlig gleich gebauten Strophen beſtehen, worin der Refrän die Stelle des Abgeſanges einnimmt. Zuweilen beſteht er aus einem einzigen Vers und reimt entweder mit einem vorhergehenden oder nur mit ſich ſelbſt, d. h. der Reim liegt in der Wiederholung deſſelben Verſes am Ende jeder Strophe. Selbſt ein einzelnes aus der Strophe gerücktes Wort genügt ihm, wie senhor D. 18. Weit in den meiſten Fällen aber iſt er zweizeilig, ſehr ſelten dreizeilig, wie T. 36 (wo die Strophe nur zweizeilig iſt) oder 199. Auch das Innere der Strophe kann ihn aufnehmen, was indeſſen bei unſern Dichtern ziemlich ſelten geſchieht. Ein Beiſpiel D. 186, worin der ſechſte Vers den Refrän bildet:

Amiga, quen vos ama,
Vos é coytado,
E se por vosso chama,
Desque foy namorado,
Non vio prazer, sey o eu,
Poren ja morrerá,
E por aquesto m'é greu.

Ein anderes T. 116:

Sennor do corpo delgado,
En forte pont' eu fuy nado,
Que nunca perdi cuidado
Nen afan des qué vos vi.
En forte pont' eu fuy nado,
Sennor, por vos e por mi.

Dieſe Strophe nähert ſich dem franzöſiſchen Triolett. Lieſt man die beiden letzten Verſe doppelt, einmal am Anfang und einmal am Ende der Strophe, ſo hat man ein vollſtändiges Liedchen dieſer Gattung. Ein drittes Beiſpiel mit eingeſchobenem Refrän findet ſich gleichfalls in den Trovas (250):

Desej' eu muit' a veer mia sennor,
Pero sei (eu), que pois ant' ela for,
Non ll'ei a dizer ren
De com' oj' eu averia sabor;
E lle estaria ben.

Die kürzeren Verſe machen hier den Refrän. Auch ein einzelner Ausruf mitten in der Strophe, wie ay eu T. 114, genügt. An der Spitze des Gedichtes und dann wieder am Ende jeder Stanze erblickt man ihn bei Dionys gar nicht, in den Trovas nur p. 306:

Por deus, ay dona Leonor,
Gran ben vos fez nostro sennor.

Dieſe Einrichtung haben wir ſchon in der Romanze vom Feigenwald und bei Alfons X. bemerkt; ſie iſt auch ſpätern Liedern im Volkston eigen.

Der Provenzale gab dem Liede gewöhnlich noch einen kleinen Epilog, ein Geleite mit (tornada, franz. envoi). Es iſt meiſt an den Gegenſtand des Gedichtes, nicht ſelten

an den Liederboten, aber auch an irgend eine Perſon, welcher der Verfaſſer eine kleine Huldigung darbringen will, oder, wie im Italiäniſchen, an das Lied ſelbſt gerichtet. Zuweilen legte der Verfaſſer ſeinen Namen in der Tornada nieder. Ihre Form betrachtet, beſteht ſie aus einer unvollſtändigen Strophe, deren Reimſtellung die des Schluſſes der vollſtändigen wiederholt. Bei den Franzoſen that die volle Strophe denſelben Dienſt, wiewohl auch die halbe mit provenzaliſcher Reimſtellung in Anwendung blieb. Bei den Portugieſen findet das Geleit im provenzaliſchen Sinne des Wortes nicht Statt und konnte es nicht, da hier die eigenthümlichen Verhältniſſe der Troubadours, durch die es bedingt war, nicht Statt fanden. Seine Stelle vertritt ein kleiner Zuſatz (finida?), der das Thema des Ganzen (wie nicht ſelten auch im Franzöſiſchen) nicht verläßt und oft grammatiſch mit der letzten Strophe zuſammenhängt. Er beſteht aus zwei bis drei Verſen, ſelbſt aus einem (D. 32, letzte Zeile; 44, 2. Zeile) und wiederholt die Reimſtellung oder den Reim der letzten Verſe der Schlußſtrophe, alſo auch des Refräns. Ein Beiſpiel iſt T. 282: letzte Strophe: quen, amor, soffredor, manten, assi, mi, mellor; Geleit: vi, vivi, sennor. Der Verfaſſer der Trovas hat etwas Beſonderes, aber nur in einigen Gedichten (195. 209): ſo viele Strophen, ſo viele Geleite, ſämmtlich am Schluſſe, welche nach einander die letzten Reime der einzelnen Strophen wiederholen. Einmal (270) wiederholt das Geleite (um es ſo zu nennen) ſogar die inneren Reime der Strophe, die des zweiten, dritten und vierten Verſes; ein andermal (244) wiederholt es die der zweiten, nicht die der letzten

Strophe, woran aber eine Versetzung der Strophen Schuld sein kann. Diese Abschweifungen sind unprovenzalisch; gleichwohl muß man gestehen, daß die Portugiesen in ihren Finidas einen provenzalischen Brauch wenigstens in der Form nachahmten. Auch in der zweiten portugiesischen Kunstschule kommt ein solcher Schluß des Liedes vor, überschrieben fim. Er hat die Form der halben Stanze, aber in der Regel seine eignen Reime, was ihn von der Tornada wesentlich unterscheidet; meist ist es eine volle Strophe, welche diese Überschrift trägt.

Die Strophenzahl des Liedes ist bei Dionys drei, sehr selten zwei, in Balladen oder volksmäßigen Dichtungen vier, fünf und mehr. In den Trovas gleichfalls meist drei, aber auch sehr häufig vier. Lieder ohne strophische Abtheilung kommen nicht vor; wo sie bei Moura vorkommen, ist es eine Täuschung.

Inhalt.

Hat man aus dem vorigen Abschnitt die Überzeugung gewonnen, daß die portugiesische Kunstlyrik sich die formelle Seite der provenzalischen anzueignen strebte, so wird man zunächst fragen, ob sich die Nachahmung auch auf den Inhalt erstreckte, oder, wenn dies nicht geschah, worin in dieser Beziehung ihr Charakter bestand. Wir haben oben gesehen, daß Übersetzungen und Nachahmungen provenzalischer Lieder nicht vorzukommen scheinen. Dies gilt freilich nur von den beiden uns zugänglichen Sammlungen, die nur einen kleinen Theil des ganzen uns zugekommenen Liederschatzes ausmachen. Aber wenn auch letzterer

keine oder nur unbedeutende Proben ſolcher Aneignungen gewähren ſollte, ſo würde doch dieſer Mangel eine Ausbildung im Geiſte und nach dem Muſter der Troubadourspoeſie noch keineswegs ausſchließen. Doch auch dies iſt zu verneinen. So gewiß die Anregung über die Pyrenäen herüberkam, ſo gewiß der Portugieſe der fremden Technik huldigte, ſo wenig Eifer hatte er in die Ideenwelt der Troubadours einzudringen oder ſich ihres Styles zu bemächtigen. Vielleicht fehlte es an Luſt oder Talent zu dieſem Wetteifer, vielleicht iſt der Grund darin zu ſuchen, daß die eigenthümlichen günſtigen Bedingungen des ſüdfranzöſiſchen Sängerlebens fehlten. Man darf indeſſen bei der Würdigung der portugieſiſchen Lyrik den rechten Geſichtspunct nicht verlieren. Die provenzaliſche Kunſtpoeſie war aus der Volkspoeſie emporgewachſen, ſie hatte eine nationale Grundlage, eine naturgemäße Entſtehung. Die luſitaniſche war eine Pflanze aus fremdem Samen: ſo ſchnell ſie aufgeſchoſſen war, ſo ſchnell verſchwand ſie, ohne, wie es ſcheint, irgend eine Nachwirkung zu hinterlaſſen. Dieſe ihre fremde Abkunft war ihren Pflegern wohl bewußt: ſie ſuchten daher einen nationalen Boden für ſie zu gewinnen, indem ſie die neue Kunſt der Volkspoeſie annäherten. Daher namentlich die reichliche Anwendung des Refräns, der Geſprächform und was wichtiger iſt, die mehrfach vorkommende getreue Nachahmung des Styls der Volkslieder. Daher aber auch der Verzicht auf fremde Ideen und ſolche fremde Liedergattungen, die in dem Leben der Nation keinen rechten Anhalt hatten. Eine Charakteriſtik des Inhaltes dieſer Litteratur liegt nicht in der Aufgabe der gegenwärtigen Blätter. Ohnehin wäre es

nicht rathsam sie zu versuchen, da wir nur ein Fragment vor uns haben. Aber einige aus dem Inhalt genommene Züge, solche, die zur Vergleichung besonders geeignet sind, dürfen hier nicht unberührt bleiben.

Der stärkste Vorwurf, der unsre Portugiesen trifft, ist die Ideenarmuth, Wiederholung desselben Gedankens, Einförmigkeit. Davor schützte den Provenzalen schon sein Wanderleben, das seine Phantasie nährte und erfrischte, und ihr manche der Poesie würdige Eindrücke zuführte. Die Wiederholung desselben Gedankens erstreckt sich aber nicht allein über ganze Reihen von Liedern, sie kommt auch dergestalt in einem und demselben Liede vor, daß ein in der ersten Strophe ausgesprochener Gedanke in jeder folgenden dem Sinne oder selbst den Worten nach wiederkehrt. Daran ist allerdings zum Theil der Refrän Schuld, aber bei den Provenzalen sind auch die Refränlieder nicht so gedankenleer wie hier. Indessen ist ein Unterschied zu machen zwischen den Dichtern: wie wäre es bei der Verschiedenheit geistiger Ausstattung auch möglich gewesen, daß alle in dieselbe Tonart eingestimmt hätten? Bei Dionys ist der wiederholte Vortrag des Gedankens fast zum Modell des Liedes geworden, es ist epigrammatisch, der ausgesprochene Gedanke wird im Verlaufe des Gedichtes einigemal mit irgend einer geringen Wendung wiederholt, aber nicht weiter ausgeführt. Dasselbe geschieht freilich auch in den Trovas; aber hier meist nur in den leichteren spielenden Gattungen, die sich äußerlich durch Kürze der Strophen zu erkennen geben. Die aus längeren Strophen und besonders auch aus längeren Versen bestehenden Lieder zeigen dagegen mehrentheils eine weitere Entfaltung oder

einen Fortſchritt des Grundgedankens, den die erſte Strophe auszuſprechen pflegt. Das folgende Lied von Dionys kann als Beiſpiel ſeiner Manier dienen (S. 19):

Senhor, dizen vos por meu mal,
Que non trobo con voss' amor,
Mays ca m'ey (? c'amey *Mour.*) de trobar sabor.
E non mi valha deus nen al,
Se eu trobo por m'en pagar,
Mays faz me voss' amor trobar.

E essa que vos vay dizer,
Que trobo, porque me pagu'en
E non por vos que quero ben,
Mente, ca non veja prazer,
Se eu trobo por m' en pagar,
Mays faz me voss' amor trobar.

E pero quen vos diz que non
Trobo por vos que sempr' amey,
Mays por gram sabor que m'end' ey,
Mente, ca deus non mi perdon,
Se eu trobo por m'en pagar,
Mays faz me vostr' amor trobar.

Ich füge dieſem und andern unten folgenden Gedichten eine metriſche Überſetzung bei, da ſie, wenn man ſie doch einmal überſetzen will, ohne den Schmuck des Verſes und des Reimes zu viel verlieren würden.

Man gibt mir wohl, o Dame, Schuld,
Ich dichtete aus Liebe nicht,
Nein weil ich Luſt hätt' am Gedicht.
Nie ſchenke Gott mir ſeine Huld,
Wenn Luſt am Dichten hin mich reißt,
Die Lieb' iſt's, die mich dichten heißt.

Und die euch das geredet ein,
Die Luſt ſei meines Dichtens Trieb,
Euch gelt' es nicht, die mir ſo lieb —
Die lügt. Nie will ich glücklich ſein,
Wenn Luſt am Dichten hin mich reißt,
Die Lieb' iſt's, die mich dichten heißt.

Drum wer da ſagt, mein Dichten ſei
Für euch nicht, die ſo lieb mir iſt,
Mir ſei das Dichten ſüße, wißt,
Der lügt. Nie ſtehe Gott mir bei,
Wenn Luſt am Dichten hin mich reißt,
Die Lieb' iſt's, die mich dichten heißt.

Das Einzige, was die erſte Strophe nicht ſchon weiß, liegt in der Ausſage der zweiten, daß die Verläumdung von einem Weibe herrühre, wenn der Dichter wirklich essa, nicht esse, geſchrieben hat. Ein anderes Lied in dieſer Manier mit wiederholten Reimwörtern, aber ohne Refrän, iſt das folgende, gleichfalls ein Werk des Königs (p. 100):

Senhor fremosa, vejo vos queixar,
Porque vos am', e no meu coraçon
Ey mui grã pesar, se deos mi perdon,
Porque vej' end' a vos aver pesar;
E queria m'en de grado quytar,
Mays non posso forçar o coraçon,
Que me forçou meu saber e meu sen;
Desy meteu me no vosso poder;
E do pesar que vos eu vej' aver,
Par deos, senhor, a mĩ pesa muyt' en;
E partir-m'ia de vos querer ben,
Mays tolhe m'end' o coraçon poder,

Que me forçou de tal guisa, senhor,
Que sen nen força non ey ja de mi;
E do pesar que vos tomades hy,
Tom' eu pesar, que non posso mayor.
E queria non vos aver amor,
Mays o coraçon pode mays ca mi.*

Ich ſehe, ſchöne Dame, daß ihr klagt,
Weil ich in euch verliebt bin, und mein Herz,
So Gott mir beiſteh', iſt in großem Schmerz,
Weil mein Verlangen euch nur misbehagt;
Und gern hätt' ich von euch mich losgeſagt,
Jedoch bezwingen kann ich nicht mein Herz,

Das mir Beſinnung und Verſtand bezwang
Und mich durchaus hingab in eure Macht;
Und ob des Grames, den euch das gebracht,
Bin ich, bei Gott, o Frau, in hartem Drang;
Und losgeriſſen hätt' ich mich ſchon lang,
Doch dazu raubt das Herz mir alle Macht,

Das mich bezwang, o Dame, dergeſtalt,
Daß mir vergieng die Herrſchaft über mich,
Und ob des Grams, den euch das macht, bin ich
Nun ſelber in des größten Grams Gewalt.
Befreit von eurer Lieb' hätt' ich mich bald,
Doch ach, mein Herz gebietet über mich.

Die folgende Probe iſt aus den Trovas (104):

Que prol vos á vos mia sennor,
De me tan muito mal fazer,

*) Dieſer auch bei den Claſſikern vorkommende Gebrauch des Accuſ. mi ſtatt des Nom. eu ſcheint aus dem Franzöſiſchen eingedrungen zu ſein.

Pois eu non sei al ben querer
No mundo, nen ei d'al sabor;
Dizede me, que prol vos á?

E que prol vos á de fazer
Tan muito mal a quen voss'é?
Non vos á prol per boa fé.
E mia sennor, se eu morrer,
Dizede me, que prol vos á?

Que prol vos á de eu (d'eu *Varnh.*) estar
Sempre por vos (en) grand' afan,
E est' é mui grande de pran.
E pois mi o voss' amor matar,
Dizede me, que prol vos á?

E vos lume dos ollos meus,
Oyr-vos-edes mal dizer
Por min, se eu por vos morrer.
E sennor, por l'amor de deus,
Dizede me, que prol vos á?

Was frommt euch, Herrin, ſagt mir an,
Daß ihr mir thut ſo großes Leid,
Da keine Dame weit und breit
Ich ſo von Herzen lieben kann.
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Was frommt's, daß ihr ſo viel Verdruß
Dem anthut, der ganz euer iſt?
Es frommt euch nichts, damit ihr's wißt.
Ja, Herrin, wenn ich ſterben muß,
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Was frommt euch dieſe Herzensnoth,
Die ich ſo lang für euch ertrug?
Denn wahrlich, ſie iſt groß genug!
Und wenn mir Liebe bringt den Tod,
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Ihr meiner Augen Licht, o ſeht,
Ihr erntet böſen Ruf damit,
Wenn ich durch euch den Tod erlitt.
Um Gott, wenn dann die Welt euch ſchmäht,
Sagt mir doch nur, was frommt es euch?

Nimmt der Refrän mehr als die Hälfte der kurzen Strophe ein, ſo bleibt für andre Gedanken ohnehin kein Raum mehr und das geringe Verdienſt des Liedes beſteht nur noch in ſeiner Muſik, z. B. Trovas 36:

Pois m'en tal coita ten amor
Por vos, dizede me, sennor,
Que vos non doedes de min?
En que grave dia vos vi!
Que vos non doedes de min?

E pois m'el en tal coita ten
Por vos, ay meu lum' e meu ben,
Que vos non doedes de min?
En que grave dia vos vi!
Que vos non doedes de min?

Ay coita de meu coraçon,
Dizede [me], se deos vos perdon,
Que vos non doedes de min? cet.

Ay lume destes ollos meus,
Dizede mi agora, por deus,
Que vos non doedes de min? cet.

Da hart mich drängt der Liebe Qual,
So sagt mir, Dame, doch einmal,
Warum geht euch mein Leid nicht nah?
O Unglückstag, wo ich euch sah!
Warum geht euch mein Leid nicht nah?

Da solche Pein mir ward zu Theil,
So sagt, mein Licht ihr und mein Heil,
Warum geht euch mein Leid nicht nah?
O Unglückstag, wo ich euch sah,
Warum geht euch mein Leid nicht nah?

Ach sprecht, ihr meines Herzens Pein,
So wahr euch Gott soll gnädig sein,
Warum geht euch mein Leid nicht nah? ꝛc.

Ach, dieser meiner Augen Licht,
Bei Gottes Huld, verhehlt mir's nicht,
Warum geht euch mein Leid nicht nah? ꝛc.

Ein andrer Vorwurf trifft den Mangel an allem und jedem poetischen Schmuck, woran beide Dichter, muthmaßlich alle, leiden: die Poesie erhebt sich hier selten über die gereimte Prosa. Das epitheton ornans wird man nicht erwarten, aber auch das Gleichnis findet sich nur selten ein. Es will hier schon etwas sagen, wenn es heißt, die Geliebte sei unter den andern Frauen was der gute Rubin unter den Steinen (T. p. 307):

Com' antr' as pedras bon rubi,
Sodes antre quantas eu vi.

Die übliche Floskel 'Licht meiner Augen', lume destes olhos meos D. 19, lume d'aquestes meus ollos T. 160, war vielleicht der Sprache des gemeinen Lebens entnommen oder wenigstens poetisches Gemeingut: auch Villa-

sandino sagt lume destos ollos meus (p. 21b). Eine kleine Variation davon ist 'mein Licht und mein Spiegel' meu lum' e meu espello T. 114. Gleichnisse aus der Epik, womit die Provenzalen ihre Gedichte so häufig zierten, bemerkt man nur bei Dionys und auch bei ihm nur einmal (p. 52), und diese Entdeckung mußte erst F. Wolf (Studien 706) durch Berichtigung des vom Herausgeber verkannten Textes machen, woraus die Namen Blancaflor und Flores, Tristan und Iseu hervortraten, epische Personen, die hier als Liebesmuster aufgestellt werden. Übrigens bezeugt dieses Citat nicht einmal eine besondere Belesenheit in den französischen Epopöen: Flos und Tristan waren auch in Spanien sprichwörtlich geworden und werden daher z. B. von dem nicht gar viel späteren Erzpriester Juan Ruiz als Liebende nebeneinander gestellt (Str. 1675):

Ca nunca fue tan leal Blancaflor á Flores
Nin es agora Tristan á todos sus amores cet.

Zu einer Würdigung dieser Litteratur wäre freilich nichts wünschenswerther als die Kenntnis der vordionysischen, mehr noch der bürgerlichen Dichter, vor allem der Spielleute (jograres), deren das Inhaltsverzeichnis fünf aufzählt. Es ist zu vermuthen, daß diese bürgerlichen Sänger sich dem Volksgeiste weniger entfremdet hatten als die adelichen, daß ihre Dichtungen mehr Originalität, mehr Empfänglichkeit für die Objecte, mehr realen Inhalt zeigten.

Die Liebeshuldigungen sind die aus der Kunstlyrik des Mittelalters überhaupt bekannten. Liebespein, Liebesnoth (coita d'amor) ist ein besonders in den Trovas

unermüdlich gloſſiertes Thema; der Geliebten ſelbſt wird dieſer Name beigelegt (D. 10. T. 36). Unter den hieher gehörigen Liedern dieſer Sammlung iſt das folgende auf einer Seereiſe entſtandene zwar auch der Gedankenwiederholung ergeben, aber es zeichnet ſich vor andern dadurch aus, daß es ein Gleichnis durchführt; es vergleicht nämlich Liebesnoth und Meeresnoth (281):

Quantos oj' andam en o mar aqui,
Cuidan que coita no mundo non á
Senon do mar, nen an outro mal ja.
Mais d'outra guis' acontece oje a mi:
Coita d'amor me faz escaecer
A muy gran coita do mar e teer

Pola mayor coita de quantas son
Coita d'amor, a quen a deus quer dar.
E é gran coita de mort' a do mar,
Mas non é tal, e por esta razon
Coita d'amor me faz escaecer
A muy gran coita do mar e teer

Pola mayor coita, per boa fé,
De quantas forem nen son nen seran.
E estes outros que amor non an,
Dizen que non; mas eu direi qual é:
Coita d'amor me faz escaecer
A muy gran coita do mar e teer

Por mayor gran coita a que faz perder
Coita do mar que faz muitos morrer.

Wie viele jetzt das Meer durchwallen hier,
Die wähnen, Meer ſei doch die größte Noth
Der Welt, nicht wiſſend, was uns ſonſt bedroht.

Doch andrer Weiſe grad' ergeht es mir:
So wirkt die Noth der Liebe, daß ich jäh
Die große Meeresnoth vergeſſ' und ſeh'

Die allergrößte Noth, mit der man ringt,
In der der Liebe, wem ſie fiel zum Looß.
Des Todes und des Meeres Noth iſt groß,
Doch der Art nicht. Drum ſag' ich unbedingt:
So wirkt die Noth der Liebe, daß ich jäh
Die große Meeresnoth vergeſſ' und ſeh'

Die größ're Noth in jener, meiner Treu,
Von allen, die da werden, waren, ſind.
Wer nicht verliebt und anders iſt geſinnt,
Sagt nein dazu. Doch ich ſag' ohne Scheu:
So wirkt die Noth der Liebe, daß ich jäh
Die große Meeresnoth vergeſſ' und ſeh'

In der die größ're Noth, die jene Noth
Des Meers verſcheucht, das vielen bringt den Tod.

Den Ernſt dieſer Liebesnoth ſtellt Dionys (p. 70) den dichteriſchen Huldigungen der Provenzalen gegenüber, deren Kunſt er anerkennt:

Proençaes soen muy ben trobar
E dizer elles, que é (qu'é *Mour.*) con amor;
Mays os que troban no tempo da flor (frol *M.*),
E non en outro, sey eu ben que non
Am tam grã coyta no seu coraçon,
Qual m'eu por mha senhor vejo levar.

Pero que troban e saben loar
Sas senhores o mays e o melhor
Que eles poden, sõo sabedor,
Que os que troban, quand' a frol sazon

A, e non ante, se deos mi perdon,
Non am tal coyta, qual eu ey sen pàr.

Ca os que troban e que s'alegrar
Van en o tempo que ten a color
A frol consigu' e tanto que se for
Aquel tempo, logo en trobar razon
Non an nen vivẽ en qual perdiçõ
Oj' eu [e] vivo que poys m'á de matar.

Die Provenzalen dichten ſchön genug
Und ſagen, Liebe nur bewege ſie.
Doch wer nur in der Blüthenzeit, und nie
In andern Zeiten dichtet, deſſen Herz,
Das iſt gewiß, trägt nicht den Liebesſchmerz,
Wie ich ihn ſtets für meine Herrin trug.

Obſchon ſie dichten nun und es verſtehn
So ſchön und gut wie möglich, ihren Fraun
Zu ſpenden Lob und Preis, ſo weiß ich, traun:
Wer dichtet in der Blüthenzeit allein
Und nicht vorher, ſo Gott mir ſoll verzeihn!
Der hat kein Leid wie meines auszuſtehn.

Denn wer da dichtet und in Freuden ſingt
Zur Zeit, wo ſich der Blumen Farbenpracht
Erneut, der hat, ſo bald ihm nicht mehr lacht
Die ſchöne Zeit, nicht Grund mehr zum Geſang
Und lebt drum nie in ſolchem harten Drang,
Worin ich leb' und der den Tod mir bringt.

Aber der König muß die Provenzalen nicht mit Aufmerkſamkeit geleſen haben, denn ihre Werke widerlegen dieſen Vorwurf: wie oft ſie ſich auch von der Blüthenzeit zum Dichten aufgemuntert bekennen, ſo iſt ſie ihnen keineswegs

Bedingung deſſelben. Artig iſt die Antwort, die der König einer Dame auf den Liebesjammer ihres Anbeters in den Mund legt (p. 176):

De morrerdes por mi gram direyt' é,
Amigo, ca tanto pareç' eu ben,
Que desto mal grad' ajades vos en
E deos bon grado; ca per boa fé,
Non é sen guisa de por mi morrer
Quen muy ben vyr este meu parecer.

De morrerdes por mi non vos dev' eu
[Prou] grado poer, ca esto fará quenquer
Que ben cousir parecer de molher.
E poys mi deos este parecer deu,
Non é sen guisa de por mi morrer
Quen muy ben vyr este meu parecer.

De vos por mi amor assy matar,
Nunca vos desto bon grado darey.
E meu amigo, mays vos eu direy:
Poys me deos quis este parecer dar,
Non é sen guisa de por mi morrer
Quen muy ben vyr este meu parecer.

Que mi dios deu, e podedes creer,
Que non ey ren que vos hi gradecer.

Freund, daß ihr ſterbt für mich, iſt wohlgethan,
Denn ſolche Schönheit hab' ich, daß wer ſtirbt
Um ihretwillen, keinen Dank erwirbt,
Denn der gehört nur Gott. Iſt dies kein Wahn,
So büßt mit allem Recht das Leben ein,
Wer wahrnimmt meiner Reize vollen Schein.

Daß meinethalb ihr ſterbt, das werd' ich nie
Euch danken ſehr, denn ſo muß jeder thun,
Deß Augen recht auf Weibes Schönheit ruhn.
Und da mir ſolche Schönheit Gott verlieh,
So büßt mit allem Recht das Leben ein,
Wer wahrnimmt meiner Reize vollen Schein.

Ja, daß ihr ſterbt durch meiner Liebe Schuld
Darüber ſprech' ich keinen Dank euch aus,
Mein Freund, vielmehr erklär' ich frei heraus:
Da mich ſo ſchön geſchaffen Gottes Huld,
So büßt mit allem Recht das Leben ein,
Wer wahrnimmt meiner Reize vollen Schein,

Die Gott mir gab, und ſicher könnt ihr ſein,
Es bringt euch auch den kleinſten Dank nicht ein.

Wenn es aber doch zu arg wird, beſchließt der Liebende ſich loszureißen, allein er vermag es nicht. Dies iſt z. B. das Thema einer Cantiga der liſſaboner Sammlung (55).

Viele Lieder haben die Lobpreiſung der Dame zum Gegenſtand. Dionys (p. 24) erklärte die ſeine eines Königs für würdig, ein Lob, das auch die Troubadours im Munde führten, vgl. oben S. 23.

Pois que vos deus fez, mha senhor,
Fazer do ben sempr' o melhor,
E vos em fez tam sabedor,
Hunha verdade vos direy,
Se mi valha nostro senhor:
Erades boa pera rey.

E poys sabedes entender
Sempr' o melhor e escolher,
Verdade vos quero dizer,

Senhor, que servo e servirey,
Poys vos deus atal foy fazer:
Erades boa pera rey.

E poys vos deus nunca fez par
De bon sen nen de ben falar,
Nen fará ja a meu cuydar,
Mha senhor, per quanto ben ey,
Se o deus quisesse guysar:
Erades boa pera rey.

Gott hat euch, Frau, die Kunst verliehn
Dem Guten Beß'res vorzuziehn
Und weislich, was nicht gut, zu fliehn.
Mit Gott, auf dem mein Heil beruht,
Stell' ich drum die Behauptung hin:
Ihr wärt für einen König gut.

Und da das Beste allezeit
Ihr auswählt voll Verständigkeit,
So sag' ich euch mit Sicherheit,
Der ich euch diene wohlgemuth,
Weil ihr von Gott erkoren seid:
Ihr wärt für einen König gut.

Nichts Gleiches ging aus Gottes Hand
Hervor an Red' und an Verstand,
Noch wird's sein, hab' ich recht erkannt.
Drum sag' ich, Frau: wenn Gott geruht,
Bei allem Glück, das ich gekannt;
Ihr wärt für einen König gut.

Ein anderes seiner Gedichte (p. 64) bezeichnet Dionys geradezu als einen Lobgesang. Hier wiederholt er sich weniger buchstäblich, als dies sonst zu geschehen pflegt:

Quer' eu en maneyra de Proençal
Fazer agora um cantar d'amor,
E querrey muyt' y loar mha senhor
A quen prez nen fremosura non fal
Nen bondade, e mays vos direy en:
Tanto a fez deos conprida de ben,
Que mays de todas las do mundo val.

Ca mha senhor quiso deos fazer tal,
Quando a fez, que a fez sabedor
De todo ben e de muy gram valor.
E con tod' esto (est' *Mour.*) é muy comunal
Aly hu deve; er deu lhi bon sen
E desy non lhi fez pouco de ben,
Quando non quis, que lh'outra foss' igual.

Ca en mha senhor nunca deos pos mal,
Mays pos hi prez e beldad' e loor
E falar mui ben e riir melhor
Que outra mulher. Desy é leal
Muyto, e por esto non sey oj' eu quen
Possa conpridamente no seu ben
Falar, ca non á tra lo seu ben al.

Ich will in provenzaliſcher Manier
Ein Minnelied nun dichten, und darin
Will ich erheben die Gebieterin,
Die hohen Werth zuſammt der Schönheit Zier
Und Tugend hat. Und das ſteht unverrückt:
Gott hat mit allem Guten ſie geſchmückt,
Daß ſich auf Erden nichts vergleicht mit ihr.

So wollte Gott, daß ſie beſchaffen ſei,
Als er die Herrin ſchuf: er ſchuf ſie weiſ'
In jedem Ding, gab ihr der Tugend Preis;

Und voll Leutſeligkeit iſt ſie dabei
Da wo es ziemt. Und Gott gab ihr Verſtand
Und hat ihr vieles Gute zuerkannt,
Daß andre Frauen ihr nicht kommen bei.

Nichts Böſes legte Gott in ſie hinein,
Lob iſt's und Liebreiz, was er ihr verlieh,
Und ſchöne Red' und ſolch ein Lächeln, wie
Es keine hat; und dazu iſt ſie rein
Von allem Falſch. Drum weiß ich keinen Mann,
Der ihre Tugend würdig ſchildern kann,
Denn andrer Tugend kann nicht höher ſein.

Daß ſie erhaben iſt über alle andre Frauen, verſteht ſich. Um ihretwillen liebt der Verfaſſer der Trovas das ganze Geſchlecht (222). Der Gedanke iſt artig, wenn auch nicht neu, aber die folgenden Strophen ſagen auch diesmal nicht viel mehr als die erſte. An eine Beſchreibung der Schönheit ihrer Damen dachten dieſe Lobredner freilich niemals. Eine einzelne und beſchränkte Ausnahme iſt, daß in den Trovas (237) einmal grüne Augen beſungen werden, und dies iſt wohl das älteſte hiſpaniſche Beiſpiel dieſer Lobeserhebung, welche ſpäter öfter begegnet, z. B. bei Bernardim Ribeyro in einer Romanze, bei Camoens in einigen hübſchen Liedchen (Menina dos olhos verdes u. a.), bei Cervantes, der ſie mit Smaragden vergleicht, im Don Quixote und in den Novellen. Das portugieſiſche Gedicht hebt an:

Amigos, non poss' eu negar
A gran coita que d'amor ei,
Ca me vejo sandeu andar;
E con sandece o direi:

Os ollos verdes que eu vi,
Me facen ora andar assi.

Ich läugne, Freunde, nun nicht mehr,
Daß hart mich drängt der Liebe Pein.
Ich ſeh' es wohl, toll bin ich ſehr,
Und in der Tollheit räum' ich ein:
Mich hat der grünen Augen Macht,
Die ich geſehn, ſo weit gebracht.

Nur bei ihr iſt Seligkeit, drum wohnt auch des Dichters Herz bei ihr, wie das folgende Lied Dionyſens uns vertraut (p. 28). Man wird hierin die wiederholten Reimwörter (oben S. 56) nicht überſehen:

Pero que eu muy long' estou
De mha senhor e do seu ben,
Nunca me dé deus o seu ben,
Pero (que) m'eu ca (tã?) long' estou,
Se non é o coraçon meu
Mays preto della que o seu.

E pero long' estou d'ali
D'u agora é mha senhor,
Non aja ben da mha senhor,
Pero m'eu long' estou d'ali,
Se non é o coraçon meu
Mays preto dela que o seu.

E pero longe do logar
Estou, que non poss' al fazer,
Deus nõ mi dé o seu bẽfazer,
Pero long' estou do logar,
Se non é o coraçon meu
Mays preto dela que o seu.

C'a vezes ten en al ó seu
E sempre sigo ten o meu.

Ob ich auch noch so ferne bin
Von ihr und meinem Liebesglück,
So gebe Gott mir nie dies Glück,
Wenn nicht, ob ich auch ferne bin,
Mein Herz ihr doch noch näher schlägt
Als das, das sie im Busen trägt.

Ob ich gleich ferne bin von da,
Wo meine Herrin wohnt, mein Heil,
Begehr' ich doch von ihr kein Heil,
Wenn nicht, ob ich gleich fern von da,
Mein Herz ihr doch noch näher schlägt
Als das, das sie im Busen trägt.

Und ob ich ferne von dem Ort
Auch bin (das kann nicht anders sein),
So soll mir Gott nie gnädig sein,
Wenn nicht, ob ich auch fern vom Ort,
Mein Herz ihr doch noch näher schlägt,
Als das, das sie im Busen trägt,

Da dieses manchmal von ihr geht,
Das meine treu bei ihr besteht.

Die Schüchternheit, vor der Geliebten sein Herz auszusprechen, hat auch diese Lyrik vielfach geschildert. Man höre z. B. Dionys (12):

Nunca deus fez tal coyta qual eu ey
Cõ a rem do mundo que mays amey,
E des que a vi, e am' e amarey.
Noutro dia, quando a fui veer,
O demo lev' a rem que lh'eu faley
De quanto lh'ante cuydara dizer.

Mays tanto que me d'ant' ela quitey,
Do que ante cuydava, me nembrey,
Que nulha cousa ende non minguey.
Mays quand' er quis tornar pola veer
A lho dizer, e me ben esforcey,
De lho contar sol non ouvy (ousy *M.*) poder.

Gott ſchuf kein Leid dem gleich, das an mir nagt
Für eine, der ich ganz mich zugeſagt;
Seit ich ſie ſah, lieb' ich ſie unverzagt.
Doch als ich ſie zu ſprechen kam zuletzt,
Der Teufel hole, was ich ihr geſagt
Von allem dem, was ich mir vorgeſetzt.

Und erſt als ich von ihr geſchieden war,
Ward es mir ganz vollſtändig wieder klar,
Was ich vergeſſen hatte ganz und gar.
Doch als ich wieder kam und vor ihr ſtand
Ihr alles dreiſt zu ſagen, da fürwahr
Es auszuſprechen war ich nicht im Stand.

Den Teufel citierte man gerne. 'Der Teufel hole was ich für eine Verſtellung gebe', demo levass' a ren que eu der por enfinta fazer, ſagt Dionys 129; 'der Teufel hole was ihm anders in den Sinn kommt', demo x' o lev' (xol' eu *V.*) o que ll'al nenbrará, heißt es in den Trovas 193; 'der Teufel der Liebe ließ mich eine andre Dame wählen', o dem' agora d'amor fez fillar outra sennor bſ. p. 358. Das Thema der Schüchternheit behandeln die Trovas in folgendem gleichfalls zweiſtrophigen Lied (206):

Mais de mil vezes coid' eu en o dia,
Quando non posso mia sennor veer,

Ca lle direi, se a vir, todavia
A mui gran coita que me faz soffrer.
E poila vejo, vedes que mi aven:
Non lle digo de quanto coido, ren
Ant' o seu mui fremoso parecer
Que me faz quanto coido, escaecer.

Ca poila vejo, non lle digo nada
De quanto coid' ante, que lle direi
U a non veg', e (vege *Varnh.*) par deus mui coitada-
Mentre viv(o). E por deus, que farei?
Ca poila vejo, coido senpr' enton
No seu fremoso parecer e non
Me nenbra nada, ca todo me fal,
Quanto lle coid' a dizer, e dig' al.

Viel tauſendmal denk' ich an manchen Tagen,
Wo ich nicht kann der Herrin Antlitz ſehn,
Wenn ich ſie wieder ſäh', ihr vorzutragen
Das große Leid, das mir von ihr geſchehn.
Und ſeh' ich ſie, was widerfährt mir dann?
Ich ſage nichts von dem, worauf ich ſann,
Vor ihrem hohen Liebreiz, deſſen Kraft
All das Gedachte mir ſogleich entrafft.

Denn ſeh' ich ſie, vermag ich nichts zu ſagen
Von dem, was ich zu ſagen war bereit,
Eh' ich ſie ſah. Beim Himmel, hart geſchlagen
Bin ich. Wie komm' ich, Gott, aus dieſem Streit?
Denn ſeh' ich ſie, ſo füllt den Sinn mir nur
Ihr hoher Reiz, es bleibt nicht eine Spur
Von allem, was ich bei mir ausgemacht:
Denn anders red' ich, als ich vorbedacht.

Die Dame geheim zu halten, verlangte die Schicklichkeit. Hier kam es auch auf eine Lüge nicht an: das sagte schon Bernart von Ventadour:

Fragt einer, wie mein Liebchen heißt,
So sag' ich eine Lüge dreist.

Von diesem Gebot der Minne spricht das folgende Lied (T. 56):

Muitos me veen preguntar,
Mia sennor, a quen quero ben?
E non lles quer' end' eu falar
Con medo de vos pesar en.
Nen quer' a verdade dizer,
Mais jur' e faço lles creer
Mentira por volles negar.

E porque me veen coitar
Do que lles non direi per ren,
Ca m'atrev' eu en vos amar;
E mentr' eu non perder o sen,
Non vos [en] devedes a temer;
Ca o non pod' ome saber
Por min, senon adevinnar cet.

Mich fragen viele hier und dort,
Wer, Dame, die Geliebte sei?
Doch davon red' ich nie ein Wort
Aus Furcht, ich redete zu frei.
Von Wahrheit sag' ich hier mich los,
Denn um euch zu verläugnen bloß,
Lüg' und betheur' ich fort und fort.

Wie heftig man auch darnach fragt,
Was doch von mir nie wird bekannt,
Daß euch zu wählen ich gewagt —

So lang' ich bleibe bei Verstand,
Laßt keine Furcht euch wandeln an:
Wenn's einer nicht errathen kann,
Von mir bleibt ihm das Wort versagt.

Solche Züge wie die hier zusammengestellten sind auch der Lyrik andrer Völker und Zeiten eigen und ohne diese oder ähnliche Huldigungen wäre eine Poesie der Liebe nicht einmal gedenkbar. Blicken wir hinauf zu den Vorbildern unsrer Dichter, so finden wir sie bei ihnen alle wieder, nur mit größerer Vielseitigkeit behandelt und mit größerer Eleganz vorgetragen. Ein speciell provenzalischer Zug ist das durch die Verhältnisse der Sänger gebotene Geheimhalten der Dame, welches sogar Verstecknamen derselben rathsam machte: ob dies bei den Portugiesen auch so allgemein war und ob es auf ihre Stellung paßte, wird erst eine genauere Kenntnis ihrer Werke ins Klare bringen. Den Anschein hat es nicht. Andre aus Provenzalen und Franzosen bekannte Züge des Minnegesanges vermißt man hier.

Unsre beiden Sammlungen enthalten fast nur Minnelieder. Für das Sirventes mochte man in Portugal wenig Empfänglichkeit haben. Man hatte aber auch weniger Anlaß als die mehr in dem Innern von Europa und in der Mitte der Welthändel lebenden Troubadours. Es findet sich nur ein schon oben (S. 17) erwähntes Gedicht auf einen König von Castilien und Leon, und ein anderes, moralisierendes, die Verschlimmerung der Welt beklagendes (T. p. 300). An religiösen Gedichten wird es, abgesehen von dem geistlichen Cancionero Dionysens, nicht gefehlt haben, da im vaticanischen Codex auch Cleriker vorkommen.

Gedichte in erzählender Form gibt es nur zwei, beides Schäferlieder von Dionys. Der Erzähler ist nach herkömmlicher Weise auch der Held des Stückes. Das erste derselben (p. 86) ist nicht gewöhnlicher Art. Der Dichter belauscht seine Schäferin. Sie klagt einem Papagai, den sie auf der Hand trägt, ihres Freundes Untreue. Der Papagai tröstet sie und fordert sie auf, einmal aufzublicken, sie werde ihn sehen. Und so sind beide glücklich. Auch ein Troubadour braucht den Papagai als Liebesvermittler, aber in einer Novelle, nicht in einer Pastorella; gleichwohl könnte der König seine Idee daher geschöpft haben. In dem zweiten (p. 108) wird der Liebhaber von der Schäferin kurz abgefertigt.

Häufiger ist die dialogische Form des Minneliedes. Das Gespräch findet meist Statt zwischen der Dame, senhor, und dem Freund, amigo, der niemals senhor genannt wird, vielleicht, weil das Wort zweideutig d. h. zugleich masculin war. Solch ein Zwiegespräch ist oben S. 44 zu einem andern Zwecke ausgehoben worden. Die Stanzen sind sechszeilig; die beiden ersten Zeilen spricht der Freund, die beiden folgenden die Dame, die fünfte wieder der Freund, die sechste wieder die Dame. Ganz dieselbe Einrichtung hat ein provenzalisches Gespräch zwischen amic und dona, in sechszeiligen Strophen, Choix III. 163:

Dona, a vos me coman,
C'anc res mai non amei tan. —
Amicx, be vos dic e us man,
Qu'ieu farai vostre coman. —
Dona, trop mi vai tarzan. —
Amicx, ja no y auretz dan.

Im Inhalt aber ist wenig Ähnlichkeit. Auch die Schäferin wird mit senhor angeredet, wogegen sie ihrem Liebhaber nur den Titel varon gibt. Die dialogischen Lieder sind D. 138. 139. 148. 150. 153. 155. 156. T. 35. 238. 248. 279. — Von der Tenzone, welche geradezu diesen provenzalischen Namen führt, kommt im römischen Codex ein Beispiel vor, worauf Ferd. Wolf aufmerksam macht; Überschrift: Pero da Ponte et Affonso Anes fezeron esta tenson.

Die Dionysische Sammlung zerfällt in zwei Theile. Der erste ist ohne Überschrift. Der zweite, aus 51 Liedern bestehend, hat die folgende: Em esta folha se começã *as cantigas d'amigo* que o muy respeitable Dom Diniz rey de Portugal fez (p. 118). Diese Freundeslieder gehen die Herzensgeschichte des Königs nichts an. Sie beziehen sich sämmtlich auf einen und denselben Freund d. h. Liebenden, der ihren Mittelpunct bildet, und sind fast ohne Ausnahme an Personen gerichtet, gleichsam kleine lyrische Briefe, oder es sind Gespräche. Die Personen sind die Dame, ihre Freundin und Rathgeberin und die Mutter der Dame. Vom Freund gehen keine Lieder aus; er tritt nur einigemal im Dialoge auf. Das Ganze ist ein Liebesroman, worin aber die einzelnen Gedichte nur in losem Zusammenhange stehen. Die Dame liebt ihren Freund von Herzen, die Freundin unterstützt sie darin, aber die Mutter ist gegen diesen Verkehr. Von Ereignissen erfährt man auch hier wenig und dies schadet dem Interesse. Einmal ist der Freund beim Heer und versäumt Botschaft zu senden. Ein andermal sucht eine Fremde

die Liebenden zu entzweien. Ein eigentlicher Ausgang fehlt.

Dieſer zweite Theil birgt aber noch einen ſeltenen Schatz, beſtehend in eingeſtreuten volksmäßigen Liedern von großer Zartheit. Ob Dionys ſie alle erfunden habe, ſteht dahin. Daß er ſie aber im Volksſtyle dichten wollte, das zeigt ihr von dem Kunſtſtyle völlig verſchiedener Charakter. Die Strophen beſtehen nur aus wenigen Zeilen von verſchiedener Länge, alle mit Refrän, von dem gar nicht verlangt wird, daß er jedesmal dem Sinn entſpreche. Statt des Reimes tritt häufig die Aſſonanz ein. Oft wird etwas Ausgeſprochenes wiederholt, aber gewöhnlich in anderer Weiſe, mit Vertauſchung eines Wortes. Eine Probe im Original, denn überſetzen laſſen ſich dieſe Dichtungen nicht, iſt die folgende (p. 138):

De que morredes, filha, a do corpo velido?
Madre, moyro d'amores que me deu meu amigo.
Alva e vay liero.

De que morredes, filha, a do corpo louçano?
Madre, moyro d'amores que me deu meu amado.
Alva e vay liero.

Madre, moyro d'amores que me deu meu amigo,
Quando vej' esta cinta que por seu amor trajo.
Alva e vay liero.

Madre, moyro d'amores que mi deu meu amado,
Quando vej' esta cinta que por seu amor trajo.
Alva e vay liero.

Quando vej' esta cinta que por seu amor cingo,
E me nembra, fremosa, como falou cõmigo.
Alva e vay liero.

Quando vej' esta cinta que por seu amor trago,
E me nenbra, fremosa, como falamos ambos.
Alva e vay liero.

Melodiſch iſt hier der ſtrophenweiſe Wechſel der Aſſonanzen i-o und a-o. Um ihn aber herzuſtellen, leſe man Strophe 3 cingo für trajo, das dem Abſchreiber zur Laſt fällt. Dieſen Wechſel hat der Dichter auch in dem Liedchen Non chegou, madre, o meu amigo p. 136, und Amigo, meu amigo p. 144 durchgeführt. Anmuthig tändelnd iſt folgendes p. 142:

Levantou s'a velida,
Levantou s'alva
E vay lavar delgades
En o alto.
Vay las lavar, alva.

Vay lavar camisas,
Levantou s'alva,
O vento lhas desvia
En o alto.
Vay las lavar, alva cet.

Vay liero in dem erſten Liede hat einige Ähnlichkeit mit den keinen handgreiflichen Sinn ausdrückenden Refränen franzöſiſcher Volkslieder, wie validoriax u. dgl. Aber liero kann volksüblich geweſen ſein für ligeiro, hier adverbial gebraucht; wegen der Form vgl. lidimo für legitimo. A alva heißt 'die Weiße': da es aber immer ohne Artikel ſteht, ſo ſcheint es zum Namen geworden wie Blanca oder Branca.

Auch von außen läßt ſich eine Beſtätigung der Anſicht bringen, Dionys habe Lieder im Volkston liefern

wollen, wenn man die ächten Volkslieder bei Gil Vicente, theils portugieſiſche, theils ſpaniſche, vergleicht, die denſelben Geiſt athmen wie die des Königs. Dieſe ſind zwar von weit ſpäterer Aufzeichnung, aber ſie können alt ſein, denn Volkslieder haben ein langes Leben. Auch hier Aſſonanz, Refrän, wechſelnder Ausdruck für dieſelbe Sache. Beiſpiel (II. 481):

Del rosal vengo, mi madre,
Vengo del rosale.

A riberas de aquel vado
Viera estar rosal granado.
Vengo del rosale.

A riberas de aquel rio
Viera estar rosal florido.
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
Cogi rosas con suspiro.
Vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
Vengo del rosale.

Ein anderes Beiſpiel (III. 270):

Donde vindes, filha
Blanca e colorida?

De lá venho, madre,
De ribas de hum rio;
Achei meus amores
N'hum rosal florido cet.

Man bemerke die Rolle, welche auch hier die Mutter ſpielt; ſie ſpielt ſie noch in Camoens lyriſchen Gedichten.

Der Verfaſſer der Trovas hat ſich gleichfalls mehrmals im Volkstone verſucht. Am beſten traf er ihn im folgenden Stück (122):

Eu sei la dona velida
Que a torto foy ferida,
Ca non ama.
Eu sei la dona loada
Que a torto foy mallada,
Ca non ama.
Ca se oj' amig' amasse,
Mal aja quen a mallasse,
Ca non ama.
Se se d'amigo sentisse,
Mal aja quen a ferisse,
Ca non ama.
Que a torto foy ferida,
Nunca en seja guarida,
Ca non ama.
Que a torto foy mallada,
Nunca en seja vingada,
Ca non ama.

Noch iſt übrig, über einige Eigenheiten des Styles zu berichten, die zum Theil auffallender Art ſind.

Die aus dem Provenzaliſchen bekannte Wiederholung eines durch den Sinn gehobenen Wortes in jedem Vers der Strophe iſt hier nicht üblich geworden.

Trennung ſyntactiſch eng verbundener Wörter durch den Versſchluß ſollte in der Lyrik nicht vorkommen. Gleichwohl kommt dieſe Freiheit bei den Troubadours vor. Sehr ſtörend iſt ſie, wenn auf dieſe Weiſe das Adjectiv

von ſeinem Subſtantiv geſchieden wird, und dieſer Fall iſt bei unſern Portugieſen kein ſeltner, z. B. bei Dionys qual — mingua p. 1; tal — morte 7; mayor — mingua 3; meos — olhos 37; loução — coraçon 52; razon — boa 6; in den Trovas qual — guissa 61, 1; meus — ollos 6. 23. 24; seus — ollos 7. Noch ſtörender, wenn eine Präpoſition den Vers ſchließt, wie D. 129 que eu der por — enfinta. Daß ein Satz durch den Schluß der Strophe unterbrochen und in der folgenden fortgeſetzt wird, daß Strophen dergeſtalt ſyntactiſch verknüpft werden, iſt gleichfalls nicht ſelten. Beiſpiele: quero lh'eu mayor — Mal D. 13; veer — Cedo 58; e ora ven — Aqui 166; gran pavor — De morte T. 83; pois que morrer — Ei 179 u. ſ. w. Auch Alfons X. verſchmäht nicht, eine Stanze mit dem Pronomen seu zu ſchließen und die folgende mit dem dazu gehörigen Subſtantiv trobador anzufangen. Dieſe Unterbrechung des Zuſammenhanges durch die größere zwiſchen den Strophen eintretende Pauſe kann Zweifel erregen, ob die portugieſiſchen cantigas überhaupt zum muſicaliſchen Vortrage beſtimmt waren, wie denn auch die Dichter niemals cantar für trobar ſagten, was die Provenzalen ſo oft thun. In den handſchriftlichen Cancioneros iſt zwar Platz gelaſſen für Noten, aber die Noten ſelbſt fehlen.

Zur Rhetorik dieſer Dichter gehört es, daſſelbe Verbum hintereinander im Präſens, Perfect und Futurum auftreten zu laſſen, um die Stärke oder Dauer der Handlung anzuzeigen: 'ich liebe, liebte und werde lieben'; eine glücklicher Weiſe nicht häufig gebrauchte Figur. Beiſpiele: a rem do mundo que mays amey e desque a vi,

e am' e amarey D. 12; ca nunca vira nen vi nen verey tan fremosa dona T. 196; de como viv' e de como vivi e, se mais viver, como viverei 270; non quis nen querrá nen quer cet. 283. Dionys hat dies ermüdend durch ein ganzes Gedicht geführt, deſſen Refrän iſt: Quis ben, quero e querrey tal mulher que me quis mal sempre, querrá e quer 49. Daſſelbe thut Villaſandino n. 45. Einfacher ſagt Cervantes Trato de Argel 331: Primero querida fui del que quise, querré y quiero.

Ein den Trovas geläufiges, nicht ungefälliges Spiel iſt es, wenn die Worte ſo geſtellt werden, daß dem Infinitiv eines Verbums daſſelbe zu einem andern Satz gehörige Verbum in beſtimmtem Modus unmittelbar vorausgeht, z. B. ca des enton me fez o vosso amor na mui gran cuita 'n que vivo, viver 59; nulla cousa non me pode guardar d'aquesta coita que levo, levar 66; e ll' oy quanto ben disse, dizer 141; o poder d'aquelas casas que vejo, veer 244. Daß Raynouard in dieſen Fällen vivo viver u. ſ. w. zuſammen conſtruierte und hierin eine Verſtärkung von vivo erblickte, darüber ſehe man Roman. Grammatik III. 246. Aber ungefällig iſt die Witzelei mit gehäuften Infinitiven derſelben Endung, womit Dionys ſeine Verſe zuweilen verunziert: de vos prazer de mi querer valer p. 106; pod' el poder aver d'aver prazer 146.

Eine herkömmliche Umſchreibung für einen Mächtigen iſt die Phraſe o que pod' e val, bei unſern Dichtern Gott D. 5. T. 22. 23 ꝛc. Bei Alfons kann a que pod' e val keine andre ſein als die Jungfrau Maria.

Villaſandino p. 23a ehrte mit a que muyto poder val (l. pod' e val) die Geliebte.

Eine mit dem Pronomen al 'etwas anders' und einer Negation bewirkte expletive, faſt nur im Reim vorkommende Formel begegnet häufig. So ſagt Dionys: vos amo mays ca mi nen al p. 23; gram ben lhe querer mais ca mi nen al 14. So die Trovas: direi lles a verdade e non al 111, 1; por est' e non por al 136, 2; se vos eu amo mais d'outra moller nen ca outr' ome, mais ca min nen al 137, wo outr' ome hinreichte. Villaſandino 21a: poys me non val servir nin al.

Vom geſelligen Verkehr der Dichter unter ſich, welcher ſicher vorhanden war und unter den Provenzalen ſowohl wie unter den ſpäteren portugieſiſchen Lyrikern in reichem Maße Statt fand, bemerkt man in den gedruckten Sammlungen nur wenige Spuren. Der Tenzone iſt ſchon Erwähnung geſchehn. Der Verfaſſer der Trovas war von einem andern Trovador wegen einer Äußerung über eine Dame angefochten worden, was ihm zu einem neuen Liede Stoff gab, ſ. n. 11 und 16. Ein andermal (120) ſagt er, daß keiner ſeiner Kunſtgenoſſen ein von ihm ausgeſprochenes Räthſel zu löſen vermocht habe:

Non vej' eu aqui trobador, par deus,
Que m'oj' entenda o por que digo:
Al é alfanx e al seserigo.

Sprache.

Die Sprache beider Denkmäler iſt die portugieſiſche, wie man ſie ſchon damals in Urkunden und Geſetzbüchern und ohne Zweifel auch am Hofe brauchte. Von welcher

Provinz des Reiches ſie ausgegangen, ſoll an dieſer Stelle nicht unterſucht werden. Hier iſt aber ſogleich das Verhältnis zu berühren zwiſchen Portugieſiſch und Galliciſch. Nach der üblichen Auffaſſung verhalten ſich beide wie Mundarten, von welchen aber die letztere der erſteren vorangeſchritten und das Idiom der früheſten Schriftſteller Portugals, alſo auch der unſrigen, geweſen ſein ſoll. Ausdrücklich als galliciſch bezeichnet man die Poeſieen Alfons des X. ſo wie die des weit ſpäteren Macias, eines geborenen Galliciers. Wer redet zuerſt von einer galliciſchen Sprache? Meines Wiſſens Santillana. Er ſagt p. LVII: fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte comun, creo, en los reynos de Galicia e Portugal ... en tanto que non ha mucho tiempo qualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces o de la Estremadura, todas sus obras componian en lengua gallega o portuguesa. Dann p. LVIII ſpricht er von einem volumen de cantigas, serranas e decires portugueses e gallegos. Buchſtäblich genommen macht er alſo einen Unterſchied zwiſchen Portugieſiſch und Galliciſch, wiewohl er vielleicht nur die Länder, nicht die Sprachen meint, Lieder von portugieſiſchen und galliciſchen Dichtern, denn eine beſondere Präciſion des Ausdruckes darf man von ihm nicht erwarten. Daß aber Altportugieſiſch und Altgalliciſch, etwa bis auf einige unweſentliche Züge, identiſch geweſen, bezeugen die Urkunden beider Länder: galliciſche z. B. aus Lugo vom Jahr 1207 bis 1374 finden ſich España sagrada XLI p. 351 ff. Was man aus dieſen letzteren Documenten als etwas Beſonderes aufzeichnen könnte, wie

el für ele, puge für puz (lat. posui), fezo für fez (fecit), bemerkt man eben ſowohl in rein portugieſiſchen Urkunden und Geſetzen. Formen dagegen wie froyto (fructus), moyto (multus), conucido, curaçon, depus, die in jenen galliciſchen Urkunden vorkommen, mögen der Provinz ſpeciell angehören, bedeuten aber wenig. Was ferner Alfons X. Eigenes zu haben ſcheint, wie ma, ta, sa, todo für tudo, läßt ſich ohne Mühe in portugieſiſchen Urkunden nachweiſen. Auch die bei Baena vorliegenden Gedichte des berühmten Macias, die nicht entſchieden ſpaniſch ſind, num. 306 und 310, ſind nichts anders als portugieſiſch mit eingemiſchten ſpaniſchen Formen, ſo yo neben eu, lo (es) für o, estos für estes, mi neben meu und minha, su für seu, aquel für aquele, cuidé neben cantey, fueron neben foy. Einſtreuung ſpaniſcher Formen erlaubt ſich auch der noch ältere, gleichfalls in Baena's Cancionero enthaltene Archidiaconus von Toro, nach Sanchez Muthmaßung ein Caſtilianer. In ſeinem Testamento (p. 345) lieſt man z. B. del für do, su für seu, usé für usei. Damit trifft ungefähr das Idiom ſeines Zeitgenoſſen und vermuthlich ſeines Landsmannes, des in dieſen Blättern oft erwähnten Alvarez von Villaſandino, in deſſen portugieſiſchen Gedichten zuſammen. Von der Miſchung beider Mundarten gibt es ſelbſt noch ältere Beiſpiele, denn man ſieht ſie ſchon in einem Liede Alfonſo's XI., welches Ferd. Wolf aus dem uns bekannten vaticaniſchen Codex herausgegeben hat (Studien S. 702): hier nimmt ein entſchieden ſpaniſcher Text portugieſiſche Formen auf, wie das neben de las, dizer für decir, morer für morir, nobre für noble, mais für mas u. a.

Man sieht leicht, daß diese Lusitanismen nicht vom Sammler herrühren, denn das ist durch die Sylbenzahl, dizer und morer sind durch den Reim geschützt. Wollte der König damit einen vorhandenen Gränzdialect ausdrücken? Er wird sich diese Mühe nicht gegeben haben. Gallicisch ist die Mischung nicht: selbst in seiner gegenwärtigen Gestalt weiß das Gallicische nichts davon. Man mochte sich aber damals das Portugiesische noch nicht so völlig abgetrennt denken vom Spanischen, um nicht aus Wohlgefallen oder Bequemlichkeit einzelne Formen desselben einfließen zu lassen.*

Die Handschriften unsrer beiden Dichter zeigen eine und dieselbe Mundart. Nur in der Orthographie und in

*) Das nicht unwichtige Gedicht gehört zwar zur spanischen, nicht zur portugiesischen Litteratur; da es aber durch Spracheigenthümlichkeiten mit der letzteren zusammenhängt, so werden einige Besserungen des mehrfach schadhaften oder unklaren Textes hier nicht am unrechten Orte stehn. Strophe 1, Vers 7 mī malua lanierce lies me valiera (oder valera) la muerte; 1,10 uolo e tengo ma dizer ist noch zu berichtigen; 2, 3 und 4 auiados que ny, l. avia Des que vy; 2,6 úno adefalir l. vino a de falir; 3, 7 uiedede l. entendede; 4, 2 soler cogias l. coger solias; 4, 8 teya, etwa vea, veja? Str. 1, 6 ist e zum vorhergehenden Hemistich zu nehmen, wie auch 3, 8. Andre Dinge, wie 1, 8 en el für nel, 3,6 merced für mercede, 4, 7 queria für queri a, verstehen sich von selbst. Die 4. Strophe enthält die Antwort der Dame. — Fast sollte man denken, Villasandino habe in einem der seinigen dies Gedicht, wenigstens die ersten Zeilen

Em huum tiempo cogi flores
Del mui nobre paraiso
Cuidado de mis amores
E del su fremoso risso

vor Augen gehabt. Er erzählt (p. 20b) von einem lieblichen Gar-

einzelnen Formen und Wörtern weichen sie von einander ab: die Abweichungen provenzalischer Handschriften sind oft weit beträchtlicher. Dionys hat z. B. ieu für eu, das in den Trovas fehlt; diese haben die Pronominalformen vus und xe, das Adverb chus für mais, die man bei jenem vermißt. Dennoch hält Herculano de Carvalho, wie Varnhagen mittheilt, die Sprache der Trovas für eine rein litterärische, nicht gesprochene. Ich kenne seine Gründe nicht, zweifle aber an der Richtigkeit seiner Behauptung, sofern sie sich auf etwas mehr erstrecken sollte als auf einzelne Ausdrücke oder Phrasen. Dasselbe Urtheil müßte denn auch den Dionysischen Cancionero treffen. Aber die Sprache der lissaboner sowohl wie der vaticanischen Handschrift findet sich, von Kleinigkeiten abgesehn, in den gleichzeitigen Urkunden und den zum Volke redenden Uebersetzungen der Landrechte wieder, sie muß also eine volksübliche, nicht bloß litterärische gewesen sein. Einem deutschen Gelehrten ist es mehr als wahrscheinlich, daß die von Carl Stuart herausgegebenen Fragmentos cet. einen Franzosen zum Verfasser hatten, theils aus sprachlichen Gründen, theils und namentlich der vielen französischen Colonien wegen, die seit den Zeiten des Grafen Henriques sich in Portugal niedergelassen hatten und zu denen das im Cancionero mehrmals erwähnte San-

---

ten, worin er drei kostbare Blumen sah, welchen er zu dienen Verlangen trug einer zu Gefallen, die ihn erobert hatte:

Por la que á mi conquisso
Con su buen donaire e ryso,
E tal flor que en paraysso
Merescen ser sus loores.

tarem gehörte.' (Helfferich in Eberts Jahrbuch I. 432.) Die sprachlichen Gründe sind nicht namhaft gemacht. Sollten sie sich auf die oben abgehandelten Gallicismen, die aber meistens auch Dionys eigen sind, oder auf die Schreibung einiger Wörter beziehen? Wegen der letzteren hatte Varnhagen in dem Schreiber, nicht in dem Verfasser, einen Franzosen vermuthet.

Grammatik.

Die Ansicht der Grammatik beider Denkmäler ist in kurzer Fassung die folgende.

Artikel. — Die consonantischen (mit l ausgestatteten) Formen des bestimmten Artikels sind noch nicht erloschen, aber in freier unverknüpfter Stellung selten. El kommt nicht vor außer in dem bekannten el rei T. 286, bei Alfons auch in el conde;* wohl aber lo, la. Lieder im Volkston haben die letztern Formen öfter: vede la frol 144; vou m'a la baylia 178; vou m'eu a la corte T. 125; eu sei la dona 122; aber auch in andern kommt es vor, z. B. guai la mia ventura T. 6; a la mha fe D. 59, a la fe T. 151, 5. Berührung mit einem vorausgehenden s oder r, die alsdann fallen, rettet den Consonanten hier wie in dem gleichlautenden Personal-

*) Raynouard in seiner Recension des Cancioneiro inedito führt auch an: en vos mostrou *el* seu poder; es liegt auf der Hand, daß das Pronomen el gemeint ist, nicht der Artikel. Daß er diese Mundart durchaus nicht verstand, das beweisen seine Übersetzungen, seine Wortabtheilungen, seine Interpunctionen: moi (d. h. m'oj') ist ihm das franz. moi; digi (d. i. digo i) schreibt er, als sei es ein Perfect; mi des setzt er für m' ides.

pronomen (ſ. unten), z. B. (außer dem bekannten todo los, toda las) sode la mellor T. 131, 2, tra lo seu ben D. 65, de (d. i. des) lo dia (oft), leixá lo trobar D. 3; doch ſpricht oder ſchreibt man auch r. Nach einem Naſallaut verſteckt ſich l in n, z. B. perderom no sen T. 216, 3 für lo sen. Die herrſchende Form aber iſt o, deren Dativ noch zweiſylbig lautet a-o, a-os, z. B. a-o gran mal D. 102, a-o parecer 108, a-o meu 118, se a-os meos olhos (wenn se für keine Sylbe zählt) 51, a-o demo T. 32, 1, a-o meu 28, 3, a-os outros 269, 2, a-o minyno Alf. Bell. p. 18. Urkunden ſchreiben getrennt a o, a os zum Zeichen der Zweiſylbigkeit. Dieſe Ausſprache dauert fort bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts, wo ſie ſich noch in Reſende's Liederbuch und bei Gil Vicente findet. Was den Dativ des Femininis betrifft, ſo ſpricht Alfons noch a-a zweiſylbig: que a-a virgen son dadas Bell. p. 17; Dionys und der Ungenannte ſchreiben immer nur a, und auch die Urkunden, welche Masc. a o ſetzen, haben für das Feminin gleichfalls, wie es ſcheint, nur a. T. 258, 3 ſteht as gentes, dem Metrum würde aas beſſer genügen, aber es bleibt fraglich.

Der unbeſtimmte Artikel wird im vaticaniſchen Codex, wie überhaupt zu damaliger Zeit und noch lange nachher, oft huum geſchrieben; es iſt jedesfalls einſylbig. Zu merken aus demſelben Codex iſt auch die Schreibung des Femininis, hunha, z. B. 24. 34. 86. 108, und ſo algunha 61. Sie iſt in Urkunden des 13. und 14. Jahrhunderts gleichfalls nicht unüblich, man ſehe España sagrada XLI p. 352 und 400 unha, p. 418 algunha.

Es liegt nur eine orthographiſche Verirrung darin, h hat für die Ausſprache keinen Werth. Man ſchrieb das dem lat. una entſprechende Wort auf die verſchiedenſte Weiſe: uha, hua, huna, uhna (dieſes z. B. l. c. 420), mit umgedrehtem hn unha, hunha.

Pronomen. — Statt des üblichen eu hat Dionys die aus dem Provenzaliſchen bekannte Form ieu (26. 73. 80. 84. 168. 173). In beiden Quellen bemerkt man außer dem naſalen min auch mi reimend auf reines i, noch ſpäter, ſelbſt bei Claſſikern, nicht unbeliebt. Migo, sigo, vosco, wie überall bei den Alten, aber nicht minder comigo etc. El für ele iſt ein weit verbreiteter Archaismus.

Unter den conjunctiven Pronominalformen ſind bei Dionys me und mi gleich berechtigt, aber nie braucht er me in abſoluter Bedeutung. Die Trovas verfahren etwas anders. Wenn auf das conjunctive me ein Conſonant folgt, ſo bleibt es unverändert; folgt ein Vocal, ſo wandelt es ſich in mi und bildet mit dieſem Vocal eine wohllautende Synizeſe, z. B. mi o, mi a (einſylbig), mi ora, mi aven (zweiſylbig), mi aquesto (dreiſ.) Die juriſtiſchen Quellen drücken dieſe Verſchmelzung zuweilen durch h aus, mi o durch mho, mi a durch mha, und davon hat auch Dionys mehrere Beiſpiele. Im ganzen aber läßt er i fallen und ſchreibt m'o, m'a u. ſ. f., was auch in den Trovas geſchehen darf. Wenn aber mi im letzteren Denkmal ausnahmsweiſe eine Sylbe ausmacht, ſo iſt man zu emendieren befugt, z. B. 46, 2 mi amostre quan, lies quanto; 62, 2 fazed mi al, l. fazede cet., welches

auch allein berechtigt iſt; 97,2 qu'á de mi a dar, l. que á cet.; 145,1 que mi aven, l. o que cet. Es konnte nicht fehlen, daß ſich hin und wieder me auch vor Vocalen einfand für mi, aber einige hundert Beiſpiele von mi beweiſen die Regel, die ſich der Verfaſſer oder Schreiber geſetzt hatte.

Ein häufig angewandtes mehr oder weniger pleonaſtiſches Wörtchen der Trovas iſt xe. Es hängt ſich vornehmlich an das Verbum seer: que x'é mal 200, 1, 4; que x'era pesar 168, 1; non sei que xe será 221, 1. Häufig auch an querer: porque xe non queria 244, 3; queren xe viver 82, 2; que x'el quer 159, 1; quanto xe fazer quer 241, 1 (vgl. For. de Santarem p. 570 quanto xe quiserem). Aber auch noch andre Verba begleitet es, z. B. x'ela estava 240, 2; anda x'ela por qual x'ant' andava bſ.; quanto x'ante dava 240, 1; eles x'o buscaron 169, 2; demo x'o lev' 193, 5. Dieſes xe halten die Grammatiker mit Recht für das Pronomen se, ſ. S. Ros. II. 412. Noch jetzt ſpricht das Landvolk que-xi-quer 'was irgend', vgl. qual xe quer T. 102, ſpan. si quiera. Bei Gil Vicente ſingt eine Zauberin: e o mundo mundo x'era, mundo x'era e mundo x'he II. 22. In den gegebenen Beiſpielen läßt ſich xe für se (welches in ſolchen Fällen gleichfalls ſteht, z. B. quer se me matar 253, 1) noch verſtehen und es geſchieht hier nicht mehr als in andern romaniſchen Sprachen, in welchen das Reflexivpronomen abundiert. Auch die erſte Perſon me gibt ſich dieſem Gebrauche hin, z. B. saber mi o quero T. 14, 3; m'eu ouve sazon 84, 1. Aber da man einmal an dieſe Ausdrucksweiſe gewöhnt war,

behielt man sie selbst da bei, wo die Handlung auf das Subject selbst gar keine Beziehung hat, wie in por xe me mal fazer 'um mir Böses zu thun' 159, 2; matar xe mi á 'wird mich tödten' 253, 1, xe me matará 230, 4; ähnlich al me vos direi 'ich werde euch etwas anders sagen' T. 248. Dionys hat nicht xe, sonderu xi, und auch dies nur einmal p. 170, dazu das abgekürzte x' in der Stelle sab' el ca x'é (caxe *Moura*) no meu poder 133.

Für vos läßt die lissaboner Handschrift, nach Stuart, sehr oft vus eintreten und zwar, wie es scheint, als conjunctives Pronomen, besonders in einzelnen Liedern, und Bellermann bemerkt diese Form ausdrücklich als eine Eigenheit der Handschrift. Gleichwohl schreibt Varnhagen durchgehends vos. Das u hat sich übrigens auch in vusco geltend gemacht. Ein paralleles nus aber zeigt sich nirgends. Noch etwas ist hier zu erinnern. Das Lied Se deus me valla Canc. ined. fol. 42b hat die Stelle se us fosse, wofür Varnhagen n. 75 se vos fosse gibt. Raynouard in seiner Recension vermuthet in diesem us einen Fehler des Schreibers. Aber auch T. 63, 3 heißt es que us viron, 66, 4 que us fez falar, und 201, 1 würde sich verdade vos direi, das eine Sylbe zu viel hat, in verdade us direi emendieren lassen. Es versteht sich, daß dieses us dem span. os entsprechen würde.

Was die dritte Person betrifft, so sind lhi für lhe, lhis für lhes bekannte Archaismen. Die Accusative lo, la, los, las halten ihren Anlaut häufiger fest als in der neueren Sprache. Ein vorhergehendes s oder r, welche Consonanten alsdann ausfallen, können dies bewirken: deu lo sabe für deus l. s., may lo für mays lo, poi

lo für pois lo, tra lo für tras lo, po la für por la, mello los für mellor los T. 216, 2. Mitunter bleiben jene Conſonanten unberührt: deus la fez T. 15, 3, sennor la chamaria 276, 1. Zu einer bindenden Regel war es noch nicht gekommen.

Die Poſſeſſiva meu, seu (teu fehlt) haben im Plural meus und meos, seus und seos, ſ. D. 19. 48. 148, vgl. For. de Santarem: per seus corpos p. 537, de seos corpos 539; der Unterſchied war kaum hörbar, man ſchrieb ebenſo deus und deos. Statt des Feminins minha iſt das einſylbige mia T. und mha D. (welches Moura gegen die Handſchrift und gegen das Metrum immer, außer p. 178, minha ſchreibt) durchaus üblich. Wiewohl die Urkunden unter Dionys beides minha und mia nebeneinander gebrauchen (z. B. da terra minha ... a mha justiça S. Ros. I. 66a), ſo kommt doch erſteres bei unſern Dichtern nur einmal vor T. 245, 2: estas coitas minnas son, alſo in prädicativer Anwendung. — Sua iſt vorhanden D. 49, aber das übliche Wort iſt sa, beide nebeneinander z. B. de sas carnes nem das outras suas cousas F. de Santarem p. 540. Ma D. 178 iſt wohl mha zu leſen. Nosso und vosso wie neuportugieſiſch, alſo bereits in verkürzter Form, z. B. D. 190. T. 205, 1. Die ältere Form nostro, die ich Gramm. II. 89 noch vermißt hatte, findet nur Statt in Verbindung mit senhor, ſofern es Gott bedeutet, z. B. D. 36. 38. T. 214, 1 und oft, daher in alten Diplomen häufig nosso sẽnhor El Rey, nicht nostro, eine bemerkenswerthe Unterſcheidung.

Unter den Demonſtrativen kürzt ſich aquelle in

aquel wie elle in el, z. B. D. 9. 175. T. 135. Der Plural lautet estes, aqueles wie neuportugieſiſch.* Das Neutrum tauſcht ſein radicales e noch nicht mit i: es heißt esto D. 5. T. 20, 2. 37, 2, aquesto D. 1. T. 84, 1, aquel für aquelo D. 47, doch lieſt man yst' T. 20, 3; der Canc. geral aber zeigt überall ſchon die Formen isto, aquisto u. ſ. w. Neben dem jetzt veralteten Demonſtrativ aqueste begegnet man noch Spuren von queste, z. B. quest' é mha morte D. 23, de questa terra D. 4, oyr-mi-á questo T. 105, 2, por quest' eu quero Alf. Bell. 16.

Die übrigen Pronomina finden ihre Stelle unten im Gloſſar. Von todo iſt aber anzumerken, daß ſich ſein Neutrum tudo in unſern Quellen noch nicht ausgebildet hat, indem es die Form todo mit dem Masculin theilt, z. B. tod' aquesto D. 11. 14, nicht tud' aquisto.

Verbum. — Ser lautet hier seer (immer zweiſylbig), im Futur aber, worin der Ton fortrückt, nicht seerei, ſondern serei, und dieſer Zuſammenziehung haben auch andre Verba, deren Stamm bei den Alten auf einen Vocal ausgieng, ihr Futurum unterworfen, wie in terei von te-er, verei von ve-er, verrei von vi-ir, porei von po-er, oirei (zweiſylb.) von o-ir; dagegen ſprach man

*) Roman. Gramm. II. 89 ſteht durch ein Verſehen Plur. essos für esses. Die Endung os der Demonſtrativa iſt, wo ſie vorkommt, wie zuweilen in Urkunden (z. B. aquelos S. Rosa II. 222b) oder bei Villaſandino, ein Idiotismus. Die Endung o für e des Sing. bemerkt man doch auch bei Dionys.

cre-erei. Präſ. Ind. Sg. 1. soon (gleichfalls zweiſylb.), auch in den Rechtsquellen vorkommend. Eine ſpätere Form iſt saõ (einſylb.), auf dieſe folgt das heutige sou. Die Betonung der älteſten Form iſt sóon; es kommt im Reim nicht vor, weil kein Wort, wie es ſcheint, einen gleichen Ausgang hat: hätte man soón geſprochen, ſo würde es ſich ſicher an dieſer Stelle finden. Seine Naſalität iſt etymologiſch richtig und auch in com (lat. cum) vorhanden, aber woher das doppelte o? Wollte man das Wort dadurch von der 3. Plur. son beſſer unterſcheiden? Das neuport. sou hat die Naſalität fallen laſſen und ſich nach estou, dou, vou geformt. Für die 2. Perſ. es (D. 34) braucht Alfons (Argote 152b) das ſpan. eres. Die 3. Perſon iſt é ſowohl wie est D. 4. 23. T. 28, 2. 137, 1. 152, 4. 270, 4; dafür bei Alfons es Bell. 16.* Für das Perf. fui wird wohl auch foy geſprochen T. 99, 2, für foi auch fuy l. c. D. 118. Fuesse auf ſpaniſche Weiſe für fosse hat ſich T. 76, 4 eingefunden. Soon wird zuweilen durch sejo (lat. sedeo) vertreten D. 124. 184. T. 119, foi durch seve = altſpan. sovo (sedit) D. 125.

Für alle Conjugationen gilt, daß die 2. Plur. ihr flexiviſches d ohne Ausnahme feſthält: amades, devedes, sodes, dizede.

Bei der I. Conjugation haben wir nur im Perfect die einigemal gebrauchte ſpaniſche Endung o für ou an-

*) Est, wahrſcheinlich franzöſiſcher Herkunft, trifft man überall nur vor Vocalen, eine Form este ſcheint nicht vorhanden. In dem Vers E se assi non est e mia sennor 137, 1 könnte man este abtheilen, aber e kann ſehr wohl die bekannte Interjection ſein. In Urkunden iſt mir est nicht begegnet.

zumerken: so in leixó D. 47, rogó 131, 1, mandó T. 103, passó Alf. Bell. 17. Von estar findet sich das Präs. Conj. esté D. 6. T. 211, 3 für esteja, letzteres nur eine Anbildung an seja.

Bei der II. und III. sind auszuzeichnen die schönen Präsensformen, die das ableitende e oder i der Grundsprache noch fühlen lassen: soio (lat. soleo, fehlt neuport.) T. 55, 3, dormio (dormho) für durmo D. 76. T. 113, 2. 117, 3, menço für minto und mença für minta T. 14, 2. D. 110, senço für sinto T. 78, 1; für padeço steht padesco D. 195, für gradeço gradesco T. 228, für guareço guaresco T. 243, 3. In der 3. Sing. desselben Tempus werfen einige Verba die Flexion ab: dol = doe, sal = sahe, sol = soe Alf. X., fal (fehlt neupg.) Das Schwanken des Perfects zwischen den Endungen eu und eo, iu und io ist bekannt; oyo für ouvio steht D. 122. Die syncopierten Futura morrei und guarrei mußten sich neben den minder wohllautenden morerei und guarirei leicht einfinden. Participia auf udo für ido, die auch hier Statt finden, sind Roman. Gramm. II. 180 in zahlreichen Beispielen vorgeführt worden. Eigenthümlich ist tolheito für tolhido D. 181. T. 192, 2. For. de Beja p. 505, geformt nach dem Muster von colheito für colhido (collectus), also eine Anbildung.

Größere Abweichungen zeigt, wie sich erwarten läßt, die starke Conjugation. Das Perfect, auf welches hier alles ankommt, flectiert in der 1. Sing. noch oft mit i, wie im Altspanischen, in der 3. zuweilen, wie im Neusp., mit o. In der inneren Flexion dieses Tempus, d. h. im

Wechsel der betonten Stammvocale (ein speciell portugiesischer Zug) waltet keine so bestimmte Regel, wie die neue Sprache sie festsetzt. Merkwürdig ist hier auch der häufige Übertritt des z in palatales g, der sich noch aus Gil Vicente belegen läßt. Über das Participium Prät. ist nichts zu erinnern. — Eine kurze Übersicht der starken Verba wird zur Kenntnis des damaligen Sprachcharakters beitragen und zugleich einige Abweichungen in dem Style unsrer beiden Sammlungen hervortreten lassen.

Dizer: Perf. Sg. 1. dixi D. 89. 110. T. 7,3. 16,1. 19,2, dixe T. 18,2. 29,2; 3. disso T. 19,2. 285,1, dis 39,2. — Fazer: Perf. Sg. 1. fiz T. 1,3 wie neupg., aber auch fige T. 85,4. 110,2; 3. fez T. 14,1 etc., feze 108,1. 165,1, fezo D. 66. T. 5,3. 54,2. 193,1 etc. Figeste sagt eine Jüdin bei Gil Vicente III. 266, figesse findet sich S. Ros. I. 309a. — Haver: aver (selten haver), Fut. averei; statt dessen steht D. 26 avrey; für arei T. 55. 1 ist ar ei zu schreiben. Es versteht sich, daß in auverei T. 221,5 und auveria 171,2 v (u) nur verdoppelt ist, eigentlich averei, avveria gelesen werden muß. Perf. Sg. 1. ouvi, ovi T. 51,4, uvi D. 81; ouvu', ovu' im Druck bedeutet nichts anders als ouv'. — Poder: Perf. Sing. 1. pude, überdies pudi D. 66. T. 59,1 (wenn nicht pud' i), podi D. 48, poid' T. 285,1, puyd' T. p. 310. — Pôr: poer. Für das Perf. puz oder puzi hier wieder ein palatales puge T. 42,2, pugeste bei Gil Vicente III. 269. — Prazer: Präs. praz und praze T. 5,2. Perf. prugo T. 173,2 für neupg. prouve. Fut. Conj. prouguer D. 92. T. 23,3, so in Diplomen S. Ros. s. v.;

von aprazer ebenſo aprouguer T. 30, 2. 96, 3. — Querer: Fut. querrei nebſt querria z. B. T. 256, 3 ſtatt des ſteifen quererei, quereria. Perf. 1. Sg. quis und quix T. 56, 3, quigi D. 72, quige T. 140, 1. 197, 2. 211, 2; 3. quis, wofür quiso T. 7, 4 u. ſ. f. — Saber: Präſ. Conj. sábia T. 56, 3. 60, 3. 90, 2, sabha D. 111, ſo For. de Torres 637. Perf. 1. Sg. soubi D. 73, sob' T. 276, 2, ſonſt soube. — Ter: teer; Fut. terei und terrei. Präſ. 3. Plur. teen (zweiſ.) T. 50, 4 ꝛc. Perfect wie neuport., aber Fut. Conj. doch auch tover T. 69, 3 = ſpan. tuviere. — Trazer: trager D. 86. Alf. X. Präſ. trago wie neuport. D. 75. 139, trajo 138; 3. trage T. 114, 3. 205, 1, abgekürzt trax D. 81 wie neupg. traz (trae T. 205, 2). Perf. 3. Sg. trouxe, troxe D. 165. Andre alte Quellen haben dafür auch trouve, vgl. Fut. Conj. trouver F. de Beja 471, F. de S. Martinho 580, entſprechend den Flexionen jazer jouve, prazer prouve. — Ver: veer, mehrmals ſo zu leſen für ver, das kaum anzunehmen ſein wird, z. B. D. 75, Z. 5. 76, Z. 2. T. 46, 1, 2 (vee-la). Fut. verei D. T. Alf.; doch auch veerei, z. B. T. 90, 2. 92, 4. 177, 3. D. 43 (wo aber verei zu leſen iſt), veeram D. 51, 3 (wie das Metrum verlangt für veram), ſo daß dieſes Tempus zwiſchen e und ee ſchwankt. Präſ. 3. Pl. veen T. 180, 2. 245, 1. Impf. veia, viia T. 9, 1 und 2. Perfect wie in der neuen Sprache. — Vir: viir D. 46 (zu leſen für vir) T. 4, 1. 61, 1, a-viir (zu muthmaßen für a-vir) T. 256, 1; theoretiſch die älteſte Form iſt veïr in einem Foral von 1281 S. Ros. II. 222b. Fut. verrei und verei, verria

und verià, z. B. T. 196, 1. 5, 1. Präſ. venho, 3. ven wie neuport., Pl. 3. veen T. 56, 1. 186, 2, letzteres zuſammentreffend mit veen = vident, wie noch jetzt. Perf. 3. Sg. veo für veio D. 147. T. 162, 2, a-veo T. 173, 4. 272, 3 (a-veno Alf. Bell. 60a = ſpan. a-vino). Fut. Conj. veer für vier T. 282, 2, in Urkunden 3. Plur. veerem (veherem).

Hiezu kommen noch einige ſpäter ſchwach gewordene ſtarke Verba. Aduzir, Perf. 3. Sg. adusse D. 42, ſp. duxo. Part. aducho S. Ros., wie altſpan. — Prender: Perf. pres nach presés T. 115, 3, aber prendi 78, 3. 207, 3, altſpan. pris. T. 78, 2 ſteht prax; der Sinn verlangt pres. — Responder hat bei Alfons im Perf. Sg. 3. respos und resposse, ſ. Nic. Ant. und Arg. d. Mol., übereinſtimmend mit altſpan. respuso. — Valer: Perf. valvi, zu ſchließen aus valvesse D. 98, valver *Stuart* fol. 46b (dafür valer *Varnh.* p. 317), valvera *St.* fol. 62c (valêra *Varnh.* 210, 3 und ſo 8, 1); merkwürdig als der einzige Fall, worin lat. u der Attraction widerſtand, indem es conſonantiert ward. Dieſe Reſte ſtarker Biegung ſind um ſo ſchätzbarer, als die portugieſiſche Mundart an alten Überlieferungen dieſer Art der ſpaniſchen nicht unbeträchtlich nachſteht.

Gloſſar.*

adubar ordnen, beſtimmen T. 241, 2.

adur Adv. kaum T. 172, 2, altſpan. aduro; de dur 129, 3.

*) Ein paar zweifelhafte Wörter bei Varnhagen, die ich bei Stuart nicht vergleichen konnte, habe ich übergangen.

aduzir conjugiert S. 120.

afficado für affincado hartnäckig D. 60. 76: afincado amor Villasand. n. 27.

aguisar ordnen, fügen T. 20,1. 63,2, wie auch altſpan.

al Pron. etwas anders, jemand anders D. 14. 23. 30. T. 8,1. 28,3,4. 31,3. 179,3. o al das andere D. 61. Wie im Prov. verbindet es ſich mit dem pronominalen res (al res) und ſelbſt gleich einem Adjectiv mit Subſtantiven: al ben, al mal, al cuita, al sazon T. 55,4. 225,1. 87,1. 115,4.

alezerar D. 48 zu leſen a lazerar?

algunha ſ. S. 110.

algur Adv. irgend wo D. 120. T. p. 300.

alhur Adv. anders wo D. 194. T. 106,2.

amostrar ſ. v. a. mostrar T. 105,2 und 3.

an für die Präp. en iſt nicht zuzugeben, da ſich überall Aphäreſe des e nach vorhergehendem a annehmen läßt, an aber außerdem nicht Statt findet. Beiſpiele: coita 'n que T. 3,1. 20,2. 54,1. 59,2. 168,1. 213,2. 241,1. Seltſam, daß man coita nichts abbrechen wollte: coit' en que iſt wenigſtens ſelten, T. 264,1. Mehrmals dia 'n que T. 7,4. 17,1. 59,1. Nunca 'n ſteht 83,1. Auch ancobrir, andurar, ansandecer für encobrir ꝛc. ſind nicht zu geſtatten: T. 166,2 leſe man e aver m' á 'ncobrir = mi á encobrir; T. 209,3 und 252,1 coita 'ndurar; T. 200,1 querria 'nsandecer, daſ. 3 eu a 'nsandecer non ei.

ante Adv. für antes D. 12. T. 97,1.

antre Präp. für entre D. 35. T. 46,3 ꝛc., auch in Urkunden, Geſetzen, im Canc. ger. ſehr häufig. So

d'antre. Man verweiſt wegen des a auf die Ausſprache des franz. entre; es dürfte auch an die prov. Form antre (ſ. Altrom. Sprachd. S. 69) erinnert werden.

anvídos: de que m'eu trist' e chorando parti e muit' anvidos T. 210, 1. Es iſt = altſpan. ambidos, altfranz. envis, von invitus, deſſen Bedeutung es hat. Nach Varnhagen ſteht es für anvidoso = neupg. envejoso, von invidiosus, zu deſſen di wohl port. j, nicht wohl d ſtimmt.

aposto ſchicklich, zierlich T. 235, 1. 284, 4, altſpan. apuesto.

aqueste für este.

ar, er Adv. noch, auch D. 33. 116. 124. 7. 64; jetzt Alf. Bell. p. 17 = prov. ar, er; verbunden mit ora, von dem es ſtammt, T. 2, 4 'noch jetzt'. D'ar T. 58, 4 ſ. v. a. ar.

ascondudo D. 168 für escondido.

ascuitar T. 84, 4 für escuitar, escutar; ſo altſp. ascuchar für escuchar.

assi für assim (oft).

ata Präp. bis; altſpan. fata.

atal, atan, atanto für tal, taõ, tanto, vom Herausgeber der Trovas häufig in a tal ꝛc. zerlegt.

aver = haver, ſ. oben S. 118. Ay, ahi = ſpan. hay.

aviir ſich ereignen D. 14. T. 256, 1, ſ. oben S. 119.

baylada und baylia Tanz D. 178; mit Beobachtung des in baile angewandten port. Diphthongs, vom prov. balada, altfr. balie Tanz, Tanzlied.

bel für bello D. 145.

ben estan T. 81, 1 = pr. benestan anſtändig.

ca Conj. da, weil; daß; als (nach dem Comparativ); auch altſpaniſch.

cabo de Präp. nahe an, neben T. 45, 2. p. 306, cabo Sevilla Alf. Bell. p. 17, de cabo vos D. 169, en cab' T. 100, 2; ſpan. cabe.

cada que für cada vez que D. 186. T. 189, 3, auch oben S. 25; altſpan. Canc. de Baena p. 39.

cajon (m.) D. 27 unglücklicher Zufall.

camanho D. 105. 155, altſp. quamaño, lat. quam magnus.

cantar, cantiga Lied ſ. S. 37.

cas für casa T. 249, 4; en cas dos frades meores Urk. v. 1298 S. Ros. s. v.; auch altſpan.

catar betrachten D. 38. T. 25 ꝛc.

cha: a mais fremosa . . . non cha direi, mas direi comigo (chamigo *Stuart*) cet. T. 119, 1. Dieſes cha könnte etwa eine andre Form ſein für ja (neugallic. xa), die Verbindung non ja iſt ja üblich; aber ein ſolcher Wechſel zwiſchen j und ch ſcheint in ächt port. Wörtern nicht Statt zu finden, und, was die Hauptſache iſt, überall ſetzt die Handſchrift ja. Sollte cha gelten für chã = chãmente, ſo daß die Stelle hieße: ich werde die Schönſte nicht geradezu nennen, ſondern bei mir ſelbſt ſagen u. ſ. w.? D. 25 hat de chaõ = ſpan. de llano ohne Umſtände.

chaler ſ. S. 30.

che für que D. 5. 175, ital. Schreibung wie jenes figlio oben S. 13.

chus ſ. v. a. mais T. 156, 3. Alf. X., auch in den Geſetzbüchern und im Altſpaniſchen.

cobrado hergeſtellt T. 51, 2.

coidar = cuidar, z. B. T. 15, 2. 168, 3; coydado D. 77.

coita Pein, Noth (oft); in andrer Form cuita T. 78, 2. 196, 2 ꝛc.

coitar bedrängen, quälen T. 56, 2. 87, 2, cuitar T. 74, 1. 76, 4. 172, 5. Nur coitado iſt der Sprache verblieben.

color (f.) = neupg. côr D. 71. 152.

come für como (oft), auch in den Rechtsquellen.

comunal leutſelig D. 64, alſo wie lat. communis, mittelhochd. gemeine, gr. *κοινός*.

confinger D. 130 l. 3. richtig? Das Verbum fehlt den Schweſterſprachen.

conorto (cõorto) Stärkung D. 103, pr. conort, altſpan. Verb. cohortar.

cor Herz, Neigung D. 81. T. 255, 4. Es ſoll feminin ſein (com boa cor führt S. Roſa an), aber in den Trovas und im Altſpaniſchen iſt es masculin.

cousa Weſen, Perſon D. 63. T. 67, 2; im prov. cousa und res.

cousir, cousecer, cousimento ſ. S. 31.

de als Caſuspartikel ausgelaſſen. In dem Vers E por amor de deus quen o vir T. 175, 2 iſt entweder é oder de zu ſtreichen; darüber kann man verſchiedener Meinung ſein. Das die Strophen verbindende Wörtchen e wird nicht gerne entbehrt; läßt man es ſtehen, ſo würde por amor deus der bekannten franz. Phraſe por amor dieu entſprechen.

deferença = franz. déférence T. 173, 4, neupg. deferencia.

deit' (deyt') D. 121. 122. Die Bedeutung dieſes Wortes wird ſich erſt durch Vergleichung andrer Stellen genau beſtimmen laſſen.

delgades D. 142.

desasperar doch wohl für desesperar D. 127. T. 77, 1.

desguisado unpaſſend, thöricht T. 11, 2 = prov. desguisat, franz. déguisé; fehlt neuport. und ſpaniſch.

desmigar: tan gran cuita, que ben mil vezes no dia me ten .. desmygad' assi T. 196, 2. Iſt richtig geleſen, ſo haben wir das ſp. desmigar (zerkrümeln) oder demigar (zerſtreuen) vor uns, wiewohl der Ausdruck nicht ſonderlich paßt; beſſer genügen würde z. B. desmayado.

destorvar abwendig machen T. 55, 2 (d'estorvar *Varnh.*) 113, 3. 213, 5; prov. destorbar.

des-y Adv. von da, daher D. 171. T. 46, 1 ꝛc. = altſpan. desí. Darin erkennt Mila y Fontanals p. 493 Note 4 das prov. dessé, aber warum alsdann nicht dessí?

dia: bon dia Glückstag, Glück, mal dia Unglückstag, Unglück. Ohne Präpoſition (en) heißt es bon dia fora nado T. 112, 1, mal dia naci 76, 2, mal dia non morri 7, 3, grave dia vos vi 227, 2, ein Gegenſtück zu dem adverbialen bona und mala hora.

dizer conjug. S. 118.

doito (doyto) D. 34 = douto gewöhnt, geübt; ſp. ducho.

dóo D. 114. 160 (wo dao ſteht). T. 3, 1. 21, 2 ꝛc. = neupg. dô, ſp. duelo.

door ſpricht noch Villaſandino zweiſylbig, dor aber ſteht D. 82 wie neuport. Statt com' ó quen sofre dor

e de mal afficado leſe man darum come quen sofredor é de mal aff., vgl. de mal sofredor 111.

d'u für donde, z. B. D. 41. T. 51, 2; d'y für d'aqui, z. B. T. 49, 4.

e iſt oft als Interjection zu verſtehen, wie es denn auch am Anfange der Lieder vorkommt, wie T. 21. 115. 143, oder an der Spitze des Nachſatzes, wie T. 204, 2. Eine neuport. Interjection e oder eh ſucht man vergebens

el, lo, la Artikel S. 109.

ementar T. 204, 3. 251, 3 d. i. emmentar.

en ſ. an.

ende, end, en = lat. inde, franz. en. Gleichbedeutend por ende D. 48 (nicht poren de).

endoado T. 116, 3: que servi senpr' endoado. Moraes überſetzt das veraltete noch bei Ferreira vorhandene Wort mit dorido (ſchmerzvoll), leitet es alſo von doo. Bei Villaſandino p. 114 lieſt man: non creades que perdí mi servicio endonado, worin es 'vergebens' bedeuten muß, abgeleitet aus em dom = ital. in dono, prov. en perdó. Bei Stuart fol. 105a ſoll übrigens endonado ſtehn. Dionys p. 77 hat dafür doado: muy doado moyro e de vos non ey grado.

endurar aushalten D. 4. 153. T. 108, 2. 109, 3.

enfinta ſ. infinta.

enpero D. 22. T. 277, 1 = altſpan. empero doch, indeſſen.

entendedor oben S. 31.

er ſ. ar.

ergo, ergu' Adv. außer, ausgenommen T. 46, 2. 70, 2. 71, 1. 89, 4. 91, 3. 149, 1. 162, 1. 202, 5. 257, 2. Alf. X. cet.

escaecer für esquecer D. 75. T. 208, 3 ꝛc.

escontra für contra T. 133, 1. 135, 3. p. 317; auch altſpaniſch.

falir oben S. 31.

fazenda Angelegenheit D. 16. T. 127, 1. 159, 3 ꝛc.

fazer conjugiert S. 118.

femença eifrige Nachforſchung D. 110, vgl. S. Roſa.

filhar ergreifen, erwählen T. 33, 1. 173, 4 (nicht afillar). 282, 3.

fin (Ende) gen. fem. T. 260, 3, wie im Prov.

fius oben S. 32.

fiuza Vertrauen T. 76, 3.

fremoso, übliche alte Form für das ſpätere formoso.

gaanar gewinnen T. 285, 4, gaanhar (für guanhar?) D. 132, neupg. ganhar. Die richtigſte Form iſt gaanhar For. de Torres p. 634.

gracir danken T. 98, 5. 99, 1, neupg. agradecer.

gradecer danken, verdanken, mit Dat. der Perſon und Acc. der Sache, D. 17. T. 52, 3 (l. vid' a gradecer). 88, 1. 98, 1. 194, 1 (l. a gradecer). 228, 1. 247, 1; altſpan. daſſelbe.

grado Dank D. 38. 177. T. 233, 3 = prov. grat; neupg. guter Wille, dsgl. Lohn.

greu oben S. 32.

gualardon für galardão T. p. 304; ſo altſpaniſch.

guarecer geneſen, mit dem Leben davon kommen D. 48. T. 28, 3, ſ. auch bei S. Roſa.

guisa Weiſe; non é sen guisa 'es iſt nicht ungeziemend' D. 176.

guisar einrichten, anordnen, fügen D. 37. T. 49, 4; guisado recht und billig D. 76. T. p. 299.

hu ſ. u.

hunha für huma, ſ. oben S. 110.

infinta Erdichtung, Verſtellung D. 129, enfinta 130; neupg. finta.

ja sempre Adv. immerfort D. 5. T. 75, 2. 130, 1. 139, 2. Derſelbe Ausdruck auch im Prov.

jazer liegen, ſich befinden: u non jaz al T. 2, 3. 94, 3. 109, 1. 169, 2, oder u otra ren non jaz T. 67, 5 'was unbedenklich, unzweifelhaft iſt.'

judgar für julgar.

lazerar leiden, büßen T. 7, 1, lazeirar 113, 4.

lezer ſ. o. S. 32.

lheu (lleu) oben S. 32.

liero D. 138, ſ. oben S. 99.

linhage und linhatgem gen. masc. wie prov. linhatge T. 114, 3. 156, 1, neupg. linhatgem gen. fem.

loar, ſpan. Form für louvar D. 75. T. 45, 2. 194, 3. 218, 3. Alf. X. So loor für louvor D. 5 (wo leor ſteht). 65 ꝛc.

longado lange dauernd T. 116, 2. 148, 1, longadamente lange Zeit hindurch T. 52, 1.

louçano D. 135. 138; neupg. nur loução.

macar, macar se Conj. wenn auch T. 65, 3. 77, 3. 91, 3; altſpan. maguer und ſo auch altport.

mais Conj. für neuport. mas D. 23. T. 216, 2. 282, 3 ꝛc. Mas Adv. für neupg. mais T. 45, 2. May ſteht einmal D. 163 vielleicht nur durch Verſehen, jamay hat übrigens Villaſandino p. 24a im Reim.

malderto D. 183 für maldreto, maldireito.

mansedume T. 282, 2. 286,4 für mansidão, ersteres von Moraes nicht aufgenommen.

mao pecado Adv. zum Unglück D. 53. T. 78, 1. 192, 1, mal peccado 59, 3. 127, 4, mao meu pecado 114, 1. Altsp. gleichfalls malpecado.

medés = prov. medeis (neupg. mesmo), aber indeclinabel, adverbial, z. B. D. 34. 40, vgl. per aquela medes razam Urk. v. J. 1270 S. Ros. II. 118a. Einen Plural medeses s. das. 126.

mentre, en mentre Conj. = span. mientras, z. B. T. 167, 2 und 3.

mercée für mercé oben S. 52.

merecer (mit Dat. der Pers. und Acc. d. Sache) einem etwas anthun, verursachen, etwas an einem verschulden D. 6. 66. T. 7, 4. 70, 2. 204, 2.

mester für mister T. 72, 1.

mesura Artigkeit im Benehmen D. 18. T. p. 317 ꝛc.

mezcrar S. 32.

migo für comigo (oft).

nado in ome nado irgend ein Mensch T. 78, 4, mulher nada irgend ein Weib D. 113; altspan. ome nado, mugier nada im Poem. d. Cid.

nen ausgelassen: (nen) ela nen deus T. 206, 2.

nenbrar für lembrar D. 13. T. 32, 3. 91, 1 ꝛc.

neun, niun für nenhun, z. B. T. 22, 2. 77, 1. Alf. X.

nozir? D. 15, nuzer T. 78, 3, lat. nocere; altspan. ebenso nozir, nuzir.

nullo für nenhum, z. B. null' ome; so altspan.

o für ou T. 13.

obridar für olvidar D. 28. T. 51, 1.

oimais Adv. nunmehr D. 2. 86. 158. T. 91, 4 ꝛc. prov. daſſelbe. Aber auch das beſſer port. oge mais kommt vor, ſ. T. 96, 1. 139, 1.

omen, ome, om', neupg. homem; auch = franz. on, z. B. T. 65, 3. 81, 1. 230, 1.*

on, verkürzt aus onde D. 82.

osmar für esmar D. 43. 47. T. 49, 2. 91, 2, 3; altſpan. dieſelbe Form.

outri, otri für outrem D. 22. T. 17, 1; outre T. 25, 2. 51, 4. 171, 1 für outrẽ?

par Präp. in einigen durch die eingewanderten Franzoſen verbreiteten Redensarten, wie par deus D. 5. 22. 34. T. 67, 1 ꝛc. (auch por deus), par nostro senhor D. 163; auch bei Gil Vicente und im Altſpaniſchen, z. B. bei Ruiz par dios 956, noch jetzt pardiez.

pardon für perdão D. 68, aus dem Franzöſiſchen; perdon T. 91, 2.

parecer das äußere Erſcheinen eines Menſchen D. 177. T. 274, 2, ſo Villasand. p. 24a, jetzt kaum noch üblich.

pastor für pastora D. 86.

pastorie? T. 11, 2.

pecador als Feminin T. 283, 1.

pensado ſ. S. 33.

per Präp. für por in einigen Fällen, wie per boa fe D. 160. T. 33, 3. 266, 1. Es verſtärkt die Bedeutung

*) Roman. Gramm. III. 293 iſt die Unterſcheidung zwiſchen hom = fr. on, und ome, omen = fr. homme zu ſcharf: ome wird auch in erſterem Sinne gebraucht, hom oder om hat dieſe Geſtalt wohl nur vor Vocalen.

gewiſſer Adverbia und Adjectiva gleich dem altfranz. par, z. B. ben per sei (perbene scio) T. 190,4; ben lhe per tirades morte D. 126; ben per está Alf. Bell. 60a; mal per foi T. 127,2; mal per fico 114,4; por gran coita per tenn' atal 64,3; muito me per é mester 129,4; muito per dev' a gradecer 88,1; mui gram prazer mi per é D. 46; non per moiro T. 243,1. Noch G. Vicente ſagt II. 83 ya per soi medio gaitero. In den Stellen gran mal per fiz T. 9,4, gran dereito per faç' y 198,1 liegt kein Grund vor, das Verbum perfazer anzunehmen.

pera für para z. B. T. 179,4. 283,4.

perfia T. 126,1, neupg. perfidia.

pero Conj. doch, obgleich, für letztere Bedeutung auch pero que.

poder conj. S. 118. In der Bed. 'mögen': deus a mi nunca valer possa 'möge mir nie beiſtehn' D. 111; altfranz. puist, auch ſpan. pueda, Rom. Gramm. III. 117.

poer conj. S. 118. Poer conselho Rath ertheilen, poer culpa Schuld beimeſſen, poer grado Dank ſagen.

porem in der Bed. 'deswegen', por isso, z. B. D. 10. T. 60,3.

pran: de pran Adv. grade heraus, ohne Rückhalt D. 22. T. 13 u. ſ. w.

prazentear zu Gefallen reden, ſchmeicheln T. 208,4, nach Moraes im Nobiliario des Grafen Pedro.

prazer conjug. S. 118.

precar T. 156,4. 180,3. Es iſt preçar zu leſen, wie Varnhagen zur letzteren Stelle bemerkt.

prender conjug. S. 120.

preto Adv., neupg. perto, T. 21, 3. 176, 2.

prez für preço D. 62. T. 45, 3 ꝛc. = prov. pretz, aber auch in Documenten des 13. Jahrhunderts, alſo nicht aus der prov. Poeſie herſtammend.

profaçar Übles nachreden, verläumden T. 180, 2, 3, bei Villaſandino num. 15 porfasar, altſp. profazar.

prol (f.) Vortheil D. 35. T. 13. p. 317. Alf. X., proe T. p. 299, ſpan. pro, vgl. oben S. 33.

prou Adv. genug D. 177; prov. pro.

punhar ſich bemühen, ſtreben D. 104. T. 30, 1. 43, 2. 90, 4; prov. ponhar.

quejanda D. 98. Der Reim verlangt quejenda. Ein Adjectiv quejando, quejendo, quijando iſt vorhanden und heißt 'wie etwas eben iſt, in welchem Zuſtand es iſt.' Der Infant Pedro ſagt z. B. e vos o podeys tomar tal quejando vos he dado Canc. ger. II. 70; in einer Urkunde deixo-lhe o meu pelote 'tal e quijando se achar 'in welchem Zuſtande ſich der Rock finden wird'. Andre Beiſpiele bei Santa Roſa und Moraes. Noch jetzt ſagt man he hum tal e quijendo ſ. v. a. franz. tel quel.

querer conjug. oben S. 119.

queste Pronomen S. 115.

qui Adv. für aqui T. 16, 1. 61, 3. Da ihm ſtets ein Vocal vorauszugehen ſcheint, ſo könnte es freilich auch aus aqui abgekürzt ſein: m'á 'qui, é 'qui. Indeſſen führen die Wörterbücher qui als veraltet an.

ren Sache, etwas; non por ren für nichts in der Welt, durchaus nicht D. 91, non per ren T. 127, 1. 167, 1 ꝛc., per nulla ren 88, 3. D. 51.

responder conjug. S. 120.

riir (zweisylbig), neupg. rir, D. 65. T. 16,2. 173,2.

sabedor als Feminin T. 161,1. 208,3.

saber conjug. S. 119.

salir für sahir, in 3. Sing. Präs. Ind. sal T. p. 301; sayr D. 2. T. 107,4 ꝛc.

sandecer für ensandecer D. 59.

sano für são D. 141; letzteres das. 26.

seer, neupg. ser, conjug. S. 115.

semelhar erscheinen, das Äußere haben T. 66,4.

sen Verstand T. 197,5 ꝛc., so in altspan. Gedichten; mal sen Unverstand T. 126,2. Vgl. dazu oben S. 33.

senhor (f.) für senhora, aber nie in dieser letzteren Form und so noch, wie S. Rosa anmerkt, bis zum 16. Jahrhundert. Estas señores sagt Villasandino p. 21a selbst in einem spanischen Liede. Alfons XI. braucht in dem oben 107 citierten Gedichte der Vaticana diesen Lusitanismus nicht, er nennt seine Dame mi senhora. Auch altfranz. seigneur läßt sich auf Frauen anwenden, sire im Altitaliänischen, das aber Masculin bleibt (il dolce mio sir Poet. d. pr. sec. I. 285).

senpre für senpre que T. 222,1, V. 7.

sentirigo (senterigo *Stuart*) habe ich oben S. 49 gewagt als Eigennamen zu bezeichnen, weil es als Appellativ nicht vorhanden ist, in ersterer Geltung aber dem altdeutschen Sinderich (Senedricus) entsprechen würde.

si für assi, assim T. 79,1 ꝛc.; que é si 132,2. 197,5. 266,4.

sigo für comsigo, z. B. T. 72,1.

soffredor als Feminin T. 51,2.

soïdade (soyd.) für saudade D. 58 ꝛc.

sol Adv. für só D. 35. T. 25, 1 ꝛc.; sol mit folgendem Conjunctiv 'wenn nur' D. 78, wie prov.

solaz Erholung, Vergnügen D. 189.

son Melodie ſ. S. 38, fezo cantares e sones Alf. X.

talhar preyto eine Übereinkunft ſchließen D. 174.

teer conjug. S. 119.

tolheito S. 117.

torto Unrecht, z. B. D. 13. T. 50,5. 61,4. (l. tort' ei); ſp. tuerto.

toste Adv. alsbald D. 123.

trazer conjugiert S. 119.

treyde vos? D. 145.

trobar, trobador, trova oben S. 33. 38.

u, hu Adv. für onde (oft).

ullo = lat. ullus T. 83, 2, nin ulla altra Villasand. p. 24a; kaum altſpan. ullo.

valer conjug. ſ. S. 120. — veer conjug. ſ. 119.

vegada für vez T. 114, 2.

vel Adv. doch, wenigſtens T. 10, 1. 37, 3. 113, 3, 4; altfranz. vels, veaus.

velido hübſch, anmuthig D. 142. T. 122, 1; altſpan. belido.

vengar neben vingar T. 9, 1.

viço Luſt, Üppigkeit D. 83 (l. viç' e). T. p. 304.

viir conjugiert S. 119.

vilda T. 114, 2, lies vida.

viltança Erniedrigung D. 30.

virgeu für vergel D. 108, auch in Urkunden.

vosco, vusco für comvosco (T. 258, 2 l. vosqu'e).

vus für vos oben S. 113.
xe, xi S. 112.
y = ahi D. T.; franz. y.

Die Ausgaben.

Schon aus den häufigen Berichtigungen, die im Verlaufe der gegenwärtigen Untersuchung angemerkt werden mußten, ergibt sich, daß unsre Ausgaben einen nicht weniger als zuverlässigen Text liefern. Es ist keine Frage, daß die Schuld großentheils an den Handschriften selbst liegt, aber sie liegt eben so sicher auch an den Herausgebern. Auf eine Kritik der ersteren gehe ich nicht ein, da mir ihr Studium versagt ist: sie müssen beide sehr fehlerhaft sein, denn sie verletzen das Metrum jeden Augenblick. Die Arbeit der Herausgeber aber kann ich nicht umhin, einer etwas genaueren Prüfung zu unterwerfen.

Caetano Lopes de Moura hat seinen typographisch schön ausgestatteten Abdruck des Dionysischen Liederbuches ziemlich verkehrt eingerichtet. Die Gedichte sind weder von einander gesondert noch numeriert. Man sieht nichts als Strophen, die mit großer Raumverschwendung durch weite Zwischenräume getrennt sind. Voran geht ein Facsimile: vergleicht man dies aber mit dem entsprechenden Druck, so wird man bald inne, daß dieser nichts weniger als genau damit übereinstimmt. Ob der Herausgeber gleichwohl etwas für die Berichtigung des handschriftlichen Textes gethan hat, wird sich erst aus Vergleichung desselben ergeben. Noten sind beigefügt worden, worunter mehrere brauchbare, aber auch einige unnütze, wie die über

pavor p. 4 und afan p. 18, oder unrichtige, wie die über per p. 5. Viele Wörter und Stellen, die einer Erklärung bedurft hätten, sind dagegen leer ausgegangen. Ein Beispiel der Nachlässigkeit dieses Herausgebers ist, daß er das Lied O voss' amigo tan de coraçon zweimal gibt p. 53 und 146, ohne Zweifel in Übereinstimmung mit der Handschrift, aber ohne dies in seinen Noten anzuzeigen und ohne das barbarische Wort raon im zweiten Exemplar aus dem ersten, wo es richtig enton lautet, oder das sinnlose poren im ersten Exemplar aus dem zweiten, welches ren gewährt, zu corrigieren. Seine Orthographie ist voll der Widersprüche selbst da, wo sich das Rechte leicht darbot: er schreibt aia und aja, seia und seja, volo und vol'o, ca mi und c'a mi u. dgl.

Zahlreich sind die Druck- oder Schreibfehler so wie diejenigen Schreibungen, die in falscher Auffassung ihren Grund haben. Wer in diesem Idiom nur einigermaßen geübt ist, wird die vorkommenden Verstöße ohne sonderliche Mühe berichtigen können. Oft müssen zwei Wörter gemacht werden aus einem, oft eins aus zweien; oft ist ein Accent oder ein anderes Interpunctionszeichen zu setzen, oft eins zu tilgen; n und u finden sich oft verwechselt; mehrmals ward h in der Verbindung mh von m losgerissen, m'ho, m'havedes, m'hu geschrieben für mh'o, mh'avedes, mh'u, s. p. 86, Z. 8. 98, 6. 158, 9. Ich bemerke außerdem 13, 6 ousy für ouvy (oben S. 92), 151, 13 voy, wofür doch wohl oy zu lesen ist.

Auch Metrum und Reim sind in den meisten Fällen leicht herzustellen und oft bedarf es dieser Herstellung schon aus grammatischen Gründen. Einige Beispiele sind:

p. 3, Z. 5 mayor lies a mayor; 6, 6 ele l. el; 6, 12 a l. ay; 7 amé l. am'e que; 19, 4 outr' l. outros; 33, 4 nen er (wo der Reim fehlt) l. nen er y; 42, 5 sabed l. sabedes; 46, 7 pero l. per; 46, 12 en que questo l. en qu'esto (?); 59, 6 no l. en o; 71, 8 eu e vivo l. eu vivo; 77, 5 seeredes l. seredes; 84, 5 o seu bon sen l. o bon sen seu; 86, 3 Estava l. E estava; 103, 15 del. eu; 154, 8 del. o; 157, 12 del. amigo; 177, 2 del. prou. Viele Fehler gegen die Sylbenzahl rühren daher, daß der Schreiber dem Hiatus abhold ist, den der Dichter durchaus nicht vermeidet, daß er z. B. qu'eu setzt für que eu; andre, daß er die Diärese verwischt, crer, ver, vir für creer, veer, viir schreibt. Es fehlt aber auch nicht an Fällen zweifelhafter und schwieriger Herstellung des Urtextes in diesem wie in dem andern Denkmal.

Nicht selten finden sich in dem Druck Verse und selbst Strophen unrichtig abgetheilt, und auch dieser Nachlässigkeit ist gewöhnlich leicht abzuhelfen. So muß p. 15, Z. 6 e polo voss' amor den 4. Vers des Liedes bilden. In dem Liede Quant' a senhor p. 33 muß der 1. Vers der 2. Strophe mit por que endigen und hierauf der Refrän folgen; die 3. Strophe muß anheben mit Ca mha senhor. — Die strophenlosen Lieder Senhor fremosa p. 47 und Pero eu 59 zerfallen sichtbar in drei Strophen zu sieben Versen. — 51, 7 sind die Worte Ca tan zum vorhergehenden Vers zu ziehen. — Das Lied Nostro senhor p. 74 ist in einem Zustande besonderer Verwirrung. Str. 1, 3 wird zu lesen sein Que a mi nunca fez nenhun prazer E de que nunca cuyd' aver bon grado.

Str. 2 muß anfangen mit Ca muy und endigen mit mandado. — 78,3 Aguardo macht einen Vers für sich; das Wort ist aber unrichtig, da es der Sylbenzahl nicht genügt und keinen Reim gibt. — 116,6 ist hinter 9 zu setzen. — 173,1 ff. vielleicht zu lesen: Valer vos hya, amigo, se Ieu ousasse, mays vedes que Mi tolhe cet. und Z. 8 end' á o poder (wie 50,3). — 180,10 ist in 2 Verse zu zerlegen.

Nicht zu übersehen ist indeß in dieser Ausgabe, daß die Vorrede einige schätzbare geschichtliche Nachrichten über verschiedene Dichter der vaticanischen Handschrift mittheilt.

Über Charles Stuarts Abdruck des lissaboner Codex ist dem oben S. 113 Gesagten nichts beizufügen. Ob und in wie weit dieser diplomatische Abdruck (aus dem mir übrigens nur einzelne Proben in einer Abschrift zur Hand sind) getreu ist, würde erst die eigene Ansicht der Handschrift lehren können. Nach Varnhagens Angabe soll der Copist, dessen sich der englische Herausgeber bediente, viele Lesefehler begangen haben. Wie sich seinerseits Varnhagens Text der Handschrift gegenüber verhält, ist nicht minder unsicher. Seine Abweichungen von Stuart oder Bellermann, der den Codex ja gleichfalls benutzt hat (oben S. 16), sind häufig und nicht unerheblich. Von einem auffallenden Widerspruch beider Ausgaben in Betreff der Form vus für vos ist oben S. 113 die Rede gewesen. Varnhagen kennt vus gar nicht: sollte sich also Stuarts Schreiber verlesen haben, da doch die schöne Handschrift u und o, wie das Facsimile bezeugt, genau unterscheidet?

Bei Varnhagen ist mehr kritisches Streben anzuerkennen als bei Moura, und namentlich ist der Eifer an-

zuerkennen, mit dem er fortwährend, auch aus der Ferne, das Manuscript zu Rathe gezogen hat. Aber auch seine Ausgabe hat der Druck- und Schreibfehler und der Misverständnisse nicht wenige. Sie werden dem kundigen Leser nicht entgehen. Zur Rechtfertigung dieses Urtheils aber ziemt es einige Beispiele herzusetzen. Lied 6, V. 3 nan l. nen; 14, Str. 1, V. 3 en l. eu; 22, 2, 3 ni um l. nium; 33, 2, 3 sen l. s'eu; 51, 2, 3 fez em ar l. fez e m'ar; 58, 1, 2 cual l. qual; 58, 4, 2 perdito l. perdido; 69, 1, 3 Comma hinter prouguer; 98, 3, 3 mui grand' apoer l. etwa muito grad'a poer; 114, 1, 7 non consello l. non dá consello; 118, 1, 6 Comma hinter viver; 126, 2, 3 voss' l. vos; 131, 1, 6 del. Comma; 155, 3, 6 ant l. ante; 184, 1, 1 uoa Ms. l. vola (?); 184, 3, 3 ne l. nen; 192, 2, 1 quem atrevia l. que m'atrevia; 194, 4, 3 soo l. non (?); 196, 4, 4 escacer l. escaecer; 197, 1, 5 meu l. m'eu; 207, 1, 7 del. Punct; 210, 3, 6 tante y l. tant'ey; 221, 2, 7 del. Punct, andrer Interpunctionsfehler in diesem Lied nicht zu gedenken; 222, 3, 5 und 6 cet. Comma hinter fazer und sennor; 226, 1, 1 Ay l. A; 246, 2, 7 é l. eu; 247, 3, 2 oje derei l. oj'e direi; 251, 1, 4 coita que l. coita 'n que; 255, 4, 4 encobrir l. encobri; 260, 4, 2 m'entre l. mentre; 276, 2, 1 l. Ca sennor é de muito ben e vi-a Eu; 277, 1, 2 del. En; p. 299, Z. 14 guisada l. guisado. Einigemal muß a vom Ende eines Wortes losgetrennt werden, zu schreiben ist z. B. coit'a für coita 89, 1, 6, vall'a für valla 236, 1, 4; häufiger ist e oder é zu trennen, z. B. für dereite, come, este, grande, muite, mesquinne, vege zu setzen dereit'e, com'e,

est' é, grand' é, muit'e, mesquinn'e, veg'e. Störend iſt, daß der Herausgeber, wenn es ihm eben einfällt, die Präpoſ. a mit dem Infinitiv zu einem Worte verbindet, als ob es ein zuſammengeſetztes ſei.

Fehler, wodurch das Metrum leidet, meiſtens Fehler der Handſchrift ſelbſt, ſind auch hier ſehr zahlreich und gewöhnlich leicht zu berichtigen, z. B. 1, 1, 5 dê la l. dê d'ela; 20, 1, 1 del. eu; 28, 3, 6 pois deus l. etwa pois vos deus; 46, 2, 4 quan l. quanto; 40, 4, 1 ja mia l. ja a mia; 52, 1, 7 del. ar; 55, 1, 6 del. vós; 67, 2, 7 del. E; 86, 4, 6 morrei l. morrerei (auch an andern Stellen); 100, 4, 4 d'amor l. amor; 104, 3, 2 grand' l. en grand'; 108, 1, 1 que l. e que; 112, 3, 2 poderiades l. podera; 127, 2, 1 del. E; 135, 1, 2 l. de vos; 145, 1, 1 vos que l. vos o que; 156, 2, 7 s'en eu l. s'ẹu (sẽ eu, *Stuart*); 192, 2, 4 mentr' l. en mentr'; 193, 1, 6 a min deus l. deus a mi; 209, 1, 1 achar l. ei a achar; 212, 3, 6 del. de; 238, 1, 3 del. ren; 277, 2, 2 del. En; 279, 1, 1 distes l. dissestes; 286, 1, 4 se ua l. se non ua.

An unrichtig abgetheilten Verſen und Strophen fehlt es auch dieſer Ausgabe nicht. Daß z. B. im Lied 11 die 3. Strophe mit E nunca anfangen muß, verſteht ſich. — 34, 1, 7 gehört zur 2. Strophe. — 50. Der 1. Vs. des Geleites gehört zur vorhergehenden Strophe. Statt E pois podéra de lle valer aber leſe man Pois poder á cet. — 78, 1 muß non aja ren de me valer den 3. Vers bilden. — 99, 1, 1 fehlen zwei Sylben am Schluſſe, vermuthlich d'amor; Mia sennor gehört zum 3. Vers, Amparar zum 4. — 111, 1 dizer quer' eu iſt wohl

ganz zu ſtreichen und ja mais negar an ſeine Stelle zu ſetzen. — 114 iſt Ay eu Refrän und hat ſeine Stelle zwiſchen den Verſen. — 118,1,5 pesar gehört zum folgenden Vers (ſo deus 139,1,1, veer 174,1,1, aver 258,1,2). — 148,1 müſſen die Reimwörter ſein: moller, quer, fezer, guissada, nada, der, tallada, longada, mester; entſprechend Str. 2 und 3. — 164,5, V. 1 und 2 zur 4. Strophe. — 166 iſt mangelhaft oder in Unordnung. — 202,5 ſind die Reimwörter: al, val, ven. — 278,1 Reimwörter: dizer, ben, en, creer, sennor ꝛc.

Der Herausgeber hat mehrere Anmerkungen und ein Gloſſar beigefügt. Unter den erſteren ſind einige zur Aufklärung des Textes geeignet, andre in hohem Grade verfehlt. Verfehlt iſt z. B. die Bemerkung, daß num. 93,2 aveer des Reimes wegen abgeändert ſei aus avir (ſ. p. xxviii); daß 151,1,4 eins der beiden sennor zu ſtreichen ſei, wiewohl ei ei ei ein eingeſchobener Refrän iſt und nicht zum Verſe gehört, dieſer alſo durch die vorgeſchlagene Streichung zu kurz ausfallen würde (p. 351); daß 189 in dem Verſe Des que vos eu vi mia sennor me deu das Wörtchen eu ausfallen müſſe, wiewohl es für die Sylbenzahl unentbehrlich iſt, und daß der folgende Vers Gran coit' des cada que vos non vi keinen Sinn gebe, da doch die Beſſerung coita deus nahe liegt (p. 352). Wenn aber der Herausgeber (p. 353) in Dizer qual coita, pois la vi mi â dada 192,3 vi für eine poetiſche Abkürzung hält von vida, ſo heißt das die Gränze des Erlaubten überſchreiten, denn vi iſt das Perfect von veer. Deſſelben Schlages ſind leider auch meh-

rere Artikel des Gloſſars, z. B. wenn der Verfaſſer ein Verbum avidar oder avindar aufſtellt und ſeinen Ausfall in den Wörterbüchern rügt, da doch ajudar zu leſen iſt; wenn er die lat. Verba malle und velle im Texte findet, jenes 197, 3 in mais mal morte, wo für mal geleſen werden muß val, dieſes wahrſcheinlich in volo für voslo; wenn er die verſtärkende Partikel per für ein bedeutungsloſes Verbalſuffix ausgibt, und dergleichen mehr.

Bonn, Druck von Carl Georgi.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.